THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

LUCAS DE LEYDE

I. — Portrait de Lucas de Leyde, par lui-même.
Musée Ducal de Brunswick.

LUCAS DE LEYDE

PAR

N. BEETS

Attaché au Cabinet des Estampes d'Amsterdam

COLLECTION DES
GRANDS ARTISTES
DES PAYS-BAS

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART & D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie, ÉDITEURS
BRUXELLES || PARIS

1913

IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

LIVRES A CONSULTER

CHAPITRE I

P. J. Blok. — Eene Hollandsche stad onder de Bourgondisch-Oostenrijksche Heerschappij (Dernière édition, 1912).

Fr. Dülberg. — Die Leydener Malerschule. I. Gerardus Leydanus. II. Cornélis Engebrechtsz. (Berliner Dissertation 1899).

M. J. Friedlaender. — Geertgen tot St. Jans, *Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen,* 1903.

— De verzameling von Kaufmann te Berlijn, *Onze Kunst,* 1906, II.

Karel Van Mander.— Het schilderboek. (Les citations de cet ouvrage sont tirées de l'excellente et classique traduction par Henri Hymans : Le livre des peintres, de Karel Van Mander, Vies des Peintres flamands, hollandais, allemands (1604). Traduction, Notes et Commentaires.)

CHAPITRE II

Fr. Dülberg.— Die Persönlichkeit des Lucas van Leyden, *Oud-Holland,* 1899, p. 65.

— Die Nachkommen des Lucas van Leyden, *Oud-Holland,* 1899, p. 156.

CHAPITRE III

A. Bartsch. — Le Peintre-Graveur, vol. III, p. 331.

Th. Volbehr. — Kritische Verzeichnisse von Werken hervorragender Kupferstecher. Tome IV, *Lucas van Leyden.*

J. D. Passavant. — Le Peintre graveur, vol. III, p. 3.

Eug. Dutuit. — Manuel de l'Amateur d'Estampes, vol. V, p. 48.

Œuvre de Lucas de Leyde, reproduit et publié par A. Durand ; texte par G. Duplessis. Reproductions en héliogravure de toutes les gravures sur cuivre.

Fr. Dülberg. — Lucas van Leyden als Illustrator, *Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1898, p. 36.

Campbell Dodgson. — Beschreibendes Verzeichniss der Buchillustrationen Lucas van Leyden's, *Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1900, p. 143.

— Aristoteles und Phyllis. Ein unbeschriebener Holzschnitt des Lucas van Leyden, *Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen,* 1897, p. 184.

CHAPITRE IV

Sidney Colvin. — Eine Sammlung von Handzeichnungen des Lucas van Leyden, *Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen,* 1893, p. 165, 231.

CHAPITRE V

Fr. Dülberg. — Das jüngste Gericht des Lucas van Leyden, *Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1899, p. 30.

Stephan Kekule von Stradonitz. — Die Wappen auf den Flügeln des Triptichons: die Heilung des Blinden von Lucas von Leyden, *Museumskunde,* 1910, p. 185.

N. Beets. — De bestellers van Lucas van Leyden's « Genezing van den blinde van Jericho », *Oud-Holland*, 1910, p. 155.

Wurzbach. — *Niederlændisches Künstlerlexicon* (à voir Lucas Van Leyden) doit être consulté avec une extrême prudence.

Le roman fantastique d'Evrard : *Lucas de Leyde et Albrecht Dürer*, résulte d'une idée fixe. Cependant on y trouvera quelques renseignements utiles du collectionneur émérite que fut son auteur.

Des peintures, des dessins et des gravures sur bois de Lucas de Leyde sont reproduits et commentés dans le grand ouvrage de Fr. Dülberg :

Frühholländer I. Die Altarwerke des Cornelis Engebrechtszoon und des Lucas van Leyden im Leidener Städtischen Museum.
III. Frühholländer in Italiën.
IV. Frühholländer in Paris.

Franz Dülberg, Lucas van Leyden, Onze Kunst (*L'Art Flamand et Hollandais*), XV (1909). Traduction hollandaise et française du texte allemand destiné à une grande publication à planches qui, à cause de la disparition de la maison H. Kleinmann et Cie, n'a jamais paru.

Une publication de l'œuvre complet de Lucas de Leyde sera faite par l'auteur en collaboration avec Franz Dülberg au printemps de 1913 (chez G. Van Oest et Cie).

CHAPITRE I

Introduction

La ville qui vit naître, vivre et mourir le plus intéressant des artistes des Pays-Bas du Nord au XVIe siècle fut parmi les cités hollandaises une des plus importantes.

En tenant compte de la part pour laquelle en 1486 chacune de ces villes devait contribuer aux charges du comté, Leyde venait immédiatement après Dordrecht et Harlem. Elle éclipsait Delft, Amsterdam, Gouda, Alkmaar, Hoorn, Rotterdam et Schiedam. Toutefois cette prospérité qui puisait sa source dans le commerce du drap n'était pas bien considérable à la fin du quinzième siècle. Les princes bourguignons, pour soutenir leur grande politique, n'avaient que trop fait appel au trésor des communes hollandaises et à leurs troupes. Les querelles des « Hoek » et des « Cabillauds » qui aboutirent à un conflit entre la démocratie et l'oligarchie, comme partout ailleurs en Hollande, amenèrent la formation de deux partis inféodés à des familles puissantes qui se firent une guerre sans merci. Cette rivalité cessa seulement dans les dernières années du siècle, après la victoire

définitive de la fraction mi-bourgeoise, mi-aristocratique des « Cabillauds » qui était l'alliée du comte. Et finalement les Boschhuysen, qui avaient abandonné le parti des « Hoek » depuis environ 1489, les Van Swieten, les Raephorst, les Alkemade et quelques autres familles puissantes concentrèrent tous les pouvoirs entre leurs mains.

Mais il devait encore s'écouler quelque temps avant que le fruit qui mûrit généralement pendant les périodes de crise pût être cueilli. Des inondations et peut-être à leur suite de graves épidémies de peste ravagèrent encore la Hollande pendant le premier quart du XVIe siècle. A Leyde, qui comptait en 1514 environ 19.000 habitants, ce fléau fit cinq années auparavant 2.500 victimes dans une seule paroisse. Entre 1514 et 1525 il y sévit encore avec violence. Ce n'est qu'à partir de 1520 que l'on put constater une amélioration dans les finances communales. Celles-ci avaient été dans un état si précaire qu'en 1493 Leyde fut dans l'impossibilité de payer ses créanciers.

Des époques graves, troublées, font naître des esprits puissants ou bien subtils et d'une grande vivacité. S'ils ne se développent ni dans la politique ni dans la guerre, ils doivent se fortifier ou s'affiner dans d'autres occupations. De pareilles périodes sont toujours favorables à l'éclosion des arts, encore qu'elles incitent les artistes à chercher dans des pays plus riches, plus tranquilles, une

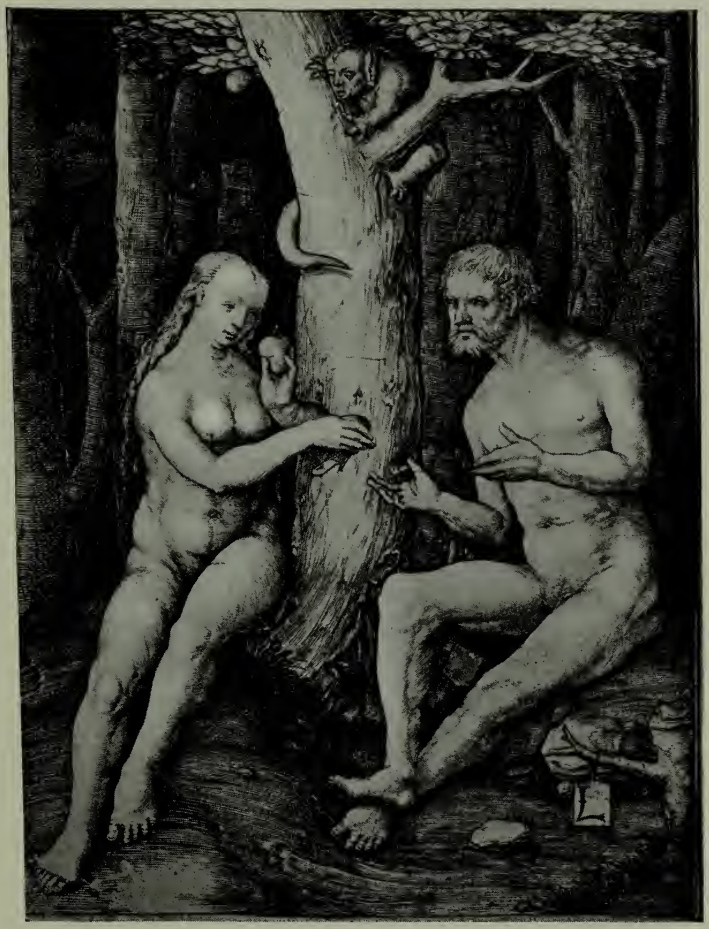
rémunération moins précaire pour suffire à leur existence.

Pour les artistes hollandais du xve siècle, la Flandre opulente a dû être une terre promise. C'est là que résidait la cour, amie du faste, et qu'elle entretenait nombre d'artistes. Déjà, au cours des trente premières années du siècle, Hubert et Jean Van Eyck y portèrent la peinture à un degré de perfection qui n'a plus été atteint depuis. Jean Van Eyck, le peintre diplomate, qui demeura à La Haye depuis 1422 jusqu'à 1424, auprès de son protecteur Jean de Bavière, a dû donner aux Hollandais une forte impression de la considération dont l'art était entouré à la cour des ducs de Bourgogne.

Le premier peintre hollandais dont on sait qu'il se fixa en Flandre est Dirk Bouts de Harlem. Tout d'abord élève d'Albert van Ouwater, il semble avoir élu domicile à Louvain avant 1449. Dans la seconde moitié du quinzième siècle, l'émigration de nos peintres vers le Sud, qu'il s'agisse d'un séjour temporaire ou définitif, deviendra de plus en plus la règle. C'est ainsi que Gérard David, né vers 1450 à Oudewater, vint s'établir en 1483 à Bruges, où, sauf un déplacement à Anvers, il demeura jusqu'à sa mort, survenue en 1523. Son art aimable, qui porte bien à l'origine les caractères de l'école de Harlem, acquit peu à peu un tour nettement flamand, tandis que celui de Bouts demeurait toujours plus foncièrement original.

Cependant nos meilleurs artistes du XVe siècle ne se laissèrent pas arracher au sol natal par les potées de chair du pays des Flandres. Les deux ancêtres de la peinture hollandaise, Albert van Ouwater et Gérard de Saint-Jean, paraissent avoir travaillé principalement à Harlem. D'Albert, qui fut, d'après Van Mander, le premier maître de Gérard, il ne nous est parvenu qu'une seule œuvre authentique, *La Résurrection de Lazare,* qui se trouve au Kaiser Friedrich Museum à Berlin. Van Mander décrit cet ouvrage d'une facture consciencieuse d'après une copie qu'il eut l'occasion de voir. Il s'exprime comme suit au sujet d'un autre tableau qu'il a vu dans la cathédrale d'Harlem. « Au centre, il y avait deux figures en pied de Saint Pierre et Saint Paul. Au-dessous du retable il y avait un curieux paysage dans lequel étaient représentés des pèlerins, les uns en marche, les autres au repos, mangeant et buvant. »

Il est dommage que seulement la *Résurrection de Lazare* nous ait été conservée. Car si elle nous permet de reconnaître combien le maître excellait à peindre les visages, les mains, les pieds et les étoffes, et si elle nous est d'autant plus précieuse que le Lazare est une des premières figures nues de l'école hollandaise, le tableau de genre de la cathédrale de Harlem, son paysage surtout (la gloire des maîtres de Harlem), eut été d'un prix inestimable pour l'étude des origines de la peinture hollandaise. Peut-être pouvons-nous voir dans une estampe des débuts de



II. — Le péché d'Adam et d'Ève.
Gravure sur cuivre.

Lucas de Leyde, le *Repos des pèlerins* (B. 149), une réminiscence de la prédelle d'Ouwater. Dülberg a prouvé que la *Résurrection de St Lazare* était connue des artistes de Leyde. Dans une peinture avec la *rencontre d'Abraham et Melchissédec,* qu'il attribue avec raison à Cornelis Engebrechtsz., une figure est inspirée par le juif vu de dos à l'avant-plan de cet œuvre.

Mieux encore que Ouwater, Gérard de Saint-Jean nous aide à éclairer la voie jusqu'au maître auquel nous consacrons cet ouvrage. C'est encore une fois Dülberg qui dans sa dissertation nous a montré le lien qui par dessus Cornélis Engebrechtsz. relie Gérard à Lucas de Leyde.

Du plus grand et du plus parfait des peintres hollandais du quinzième siècle Van Mander ne nous donne que quelques notes biographiques : Il demeura à Harlem, chez les frères de Saint-Jean, mais sans faire partie de leur ordre; il fut l'élève d'Ouwater et mourut à l'âge de 28 ans. On peut placer sa mort vers l'année 1495 (1). Mais Van Mander, par contre, porte un jugement assez circonstancié sur l'œuvre de Gérard dont il a pu admirer deux tableaux : « Etant encore très jeune, Gérard fut l'élève de van Ouwater et sous plus d'un rapport il a non seulement égalé son maître, mais l'a surpassé, notamment par la valeur

(1) Leo Balet : *Der Frühholländer Geerten tot Sint Jans,* p. 6-10.

de ses compositions, l'excellence des figures et des expressions, bien qu'il ait pu le lui céder sur d'autres points, tels que le fini, la délicatesse et la netteté du travail. »

La mince biographie de Van Mander se trouve à peine complétée par une note gravée qui indique Leyde comme étant le lieu de naissance du maître. Théodore Matham qui composa une estampe d'après la Piéta, l'un des deux fragments du retable des Joannites qui se trouvent à Vienne, donne « Gerardus Leydanus » comme l'auteur du tableau.

On ignore combien de temps le peintre séjourna dans sa ville natale ; on ne sait pas non plus combien de temps il passa à Harlem ni dans quelle ville il fut l'élève d'Ouwater (Oudewater se trouve plus près de Leyde que d'Harlem). Par conséquent, bien que nous ne sachions guère plus de la vie de Gérard que de celle d'Albert, l'œuvre qu'on lui attribue en se fondant sur les deux tableaux de Vienne est beaucoup plus considérable et plus instructive. La *Descente de la Croix* et l'*Incinération des ossements du Baptiste,* à Vienne, la *Résurrection de Lazare* du Louvre, le *St Jean-Baptiste* du Kaiser Friedrich Museum de Berlin, la *Sainte Veille* de la collection von Kaufmann de Berlin, le tableautin du Musée Archiépiscopal d'Utrecht *Le Christ dans son tombeau, entouré de Marie, Jean, Madeleine et de trois Anges,* et la *Sainte Famille* du Musée d'Amsterdam, qui lui est attribuée depuis longtemps, sont autant d'œuvres qu'on ne lui

enlèvera plus. En outre, ce dernier musée s'est enrichi de deux tableaux que l'on peut en se fiant à deux autres attributions rapporter au maître. *L'Adoration des Rois Mages*, de Prague, me paraît ressembler beaucoup à une *Adoration,* admirable de couleur, d'Amsterdam. A côté du petit diptyque de Brunswick, que dans un article des *Preussische Jahrbücher* Friedländer lui attribue à bon droit, je crois devoir placer une *Sainte Veille* dont le Rijksmuseum s'est enrichi récemment, et où d'autres ont voulu reconnaître la manière d'Ouwater. Il est à remarquer qu'en opposition avec le tableau de la collection Kaufmann l'auteur n'a pas voulu rendre un effet de nuit.

Dans toutes ces œuvres, l'artiste qu'on dit mort avant sa trentième année s'avère comme l'agent actif de l'école de peinture hollandaise du XVe siècle. Il a été notre grand maître dans sa façon large de traiter les draperies, dans le groupement harmonieux de ses personnages, dans cet art profond de pénétrer les visages d'une tristesse intime, dans la peinture des paysages, immobiles témoins de ses compositions religieuses. Les onze joannites qui se trouvent autour de la tombe d'où sont extraits les ossements de Saint Jean-Baptiste (l'un d'eux, qui se distingue par une barbe, n'est peut-être autre que le peintre lui-même) constituent le premier portrait-groupe de l'école hollandaise. On peut même dire qu'il est d'une composition plus aisée que les admirables *Pèlerins en Terre Sainte* de Scorel aux musées d'Utrecht et de Harlem.

Quant à la *Nativité* de la collection von Kaufmann, c'est le tout premier effet de nuit, avec éclairage factice, de cette série de tableaux similaires que nous trouvons dès le début du XVIe siècle dans l'école des Pays-Bas et l'école de Cologne. Comme le firent les Italiens, 150 ans plus tard, à propos de Gérard Honthorst, nous pourrions d'ores et déjà parler d'un Gérardo della Notte. Mais le petit panneau berlinois où le peintre nous montre un coin délicieux qu'il a choisi pour les méditations du Baptiste nous étonne davantage. Rarement cette simplicité et ce sentiment profond qui caractérisèrent toujours les paysagistes hollandais reçurent une expression plus parfaite.

Un maître inconnu, dont l'œuvre fut identifiée par Friedländer (1) — il l'appelle le *maître de la Vierge entre les Vierges d'Amsterdam,* d'après un panneau assez considérable du Rijksmuseum — et qui se caractérise par un dessin expressif quoique défectueux et une façon plus primitive que celle de Gérard dans le traitement du paysage, égale cependant les admirables qualités de coloris de ce maître. Un peintre de naissance, c'est ainsi que Dürer a dû appeler Gérard de Saint-Jean. Mais cette épithète convient encore mieux à cet inconnu. Dans toute la peinture des Pays-Bas, du Nord ou du Midi, avant l'époque des Rembrandt et des Rubens, on trouve-

(1) La collection von Kaufmann de Berlin, *Onze Kunst*. 1906-11, p. 39-40.

III. — L'Adieu.
Gravure sur cuivre.

IV. — L'homme a la torche.
Gravure sur cuivre

rait difficilement des œuvres d'un aspect plus pittoresque, d'une couleur plus savoureuse que la *Nativité* de la collection Kaufmann ou le *Crucifiement* des Offices, à Florence. C'est ce maître dont quelques œuvres nous font comprendre comment il se fait que de la manière sobre de Gérard, dans sa ville natale même, est issu un art d'un caractère extravagant comme celui de Cornélis Engebrechtsz. Les figures de son *Crucifiement* de la collection Glitza, à Hambourg, sont sous ce rapport particulièrement instructives. L'expression farouche des valets de bourreaux, leurs gestes brusques et menaçants décèlent un parti pris dans la recherche du caractère que nous retrouvons un peu plus tard dans l'école de Leyde. On pourrait déplorer que c'est précisément cela et non le coloris du maître qui se perpétua dans cette école. Mais on regrettera encore plus l'absence du sentiment délicat de Gérard dans la manière fastueuse, mais un peu tapageuse aussi, du maître de Lucas.

Selon Van Mander, Cornélis Engebrechtsz. est né à Leyde en 1468 ; il y mourut en 1533. Ce fut un homme riche et considéré ; nous trouvons en effet son nom sur les listes des arquebusiers depuis 1499 jusqu'en 1519. Or, en 1492, l'aristocratie communale avait pris soin de stipuler que nul ne pouvait être reçu parmi les arquebusiers à moins d'être un « homme d'honneur, riche et notable ». Il est cependant bizarre qu'il ne fut admis comme membre de la Gilde

parmi les « Oude Scutten » qu'en l'année 1514 en même temps que Lucas qui était de beaucoup le plus jeune. Cela tient peut-être à ce que, lui aussi, il a passé une partie de sa jeunesse ailleurs. Les « liggeren » de la gilde anversoise de Saint-Luc mentionnent sous l'année de 1492 un certain Cornélis le Hollandais comme franc-maître. Il est permis de supposer qu'il s'agit de notre Cornélis, encore qu'on ait prétendu le contraire. De même l'hypothèse d'un premier ou d'un second séjour à Anvers entre les années 1507 et 1514 me paraît admissible. Il est certain pour moi que Cornélis Engebrechtsz. a subi non seulement l'influence de ses précurseurs hollandais, mais encore celle de son contemporain Quentin Metsys et des peintres du groupe dit de Bles qui en sont issus.

Les deux triptyques qui nous fournissent des matériaux certains pour l'étude de ce peintre, un *Crucifiement* et une *Pieta,* n'ont jamais quitté Leyde. Ils se trouvent au musée communal (de Laekenhal) où ils encadrent une des œuvres maîtresses de Lucas. L'excellente description que Dülberg en a faite dans sa dissertation et les reproductions parfaites, dont des détails, qu'il en donne dans le premier volume de ses « Frühholländer » ont fait revivre à nos yeux le vieux maître tombé en oubli malgré la biographie assez étendue de Van Mander. Les morceaux paraissent peints, l'un un peu avant, l'autre un peu après 1520. Outre une certaine ressemblance avec la *Pieta*

de Gérard qui se trouve à Vienne et qui fut déjà indiquée par Dülberg, il faut penser, à mon sens, au célèbre *Ensevelissement* de Quentin Metsys, à Anvers, terminé en 1511. Les Madeleines légèrement ployées dans une attitude gracieuse mais non sans raideur, pour ne citer que cet exemple, offrent beaucoup de points de ressemblance. En général la richesse de ses costumes et de ses coiffures, l'affectation pleine de grâce de ses attitudes n'ont pu exercer sur les gens simples de Leyde que l'attrait de l'exotisme. C'est à Anvers que le peintre aura trouvé l'inspiration de ses fantaisies. Cette ville prospère qui avait mis Bruges dans l'ombre était accessible non seulement à toutes les nouveautés, mais encore à tous les raffinements de l'esprit et des sens, grâce aux trésors de ses habitants. Déjà l'art de Quentin Metsys, dans ses grands ouvrages qui se placent entre 1509 et 1511, le retable de Sainte Anne et surtout la « Pieta », par la richesse molle de ses étoffes et de son coloris, par la grâce un peu exagérée de ses saintes femmes, témoignent d'une grande sensualité. Le volet de la « Pieta », où il pare des séductions les plus vives la triomphante Salomé, a montré à plus d'un de ses concitoyens, qu'on a coutume de désigner sous le nom de « Bles », le chemin vers cet art déliquescent qui, dans les compositions tourmentées autant que dans le choix de ses sujets, porte la marque d'un extrême raffinement des sens. « Bles » est une incarnation anticipée d'Aubrey Beardsley.

Que cet art ait trouvé sa source dans la vie elle-même, cela n'est pas douteux. Voyez l'ardeur avec laquelle Anna Beyns, la Savonarole féminine d'Anvers, condamne dans ses refrains le luxe excessif, les vêtements de damas, de soie et de velours, les toilettes indécentes des femmes et des jeunes filles. Ecoutez cette confession d'une jeune pécheresse que nous rapporte un petit livre imprimé à Anvers en 1518 : « Je me suis habillée avec de la recherche et j'ai dévoilé mon sein, ma gorge, etc., pour plaire aux hommes qui viendraient en ma compagnie le dimanche, et c'est ainsi que souvent j'ai été un piège du Malin. »

C'est bien en ces termes que devrait s'exhaler le repentir de la coquette s'offrant à *Saint Antoine,* qu'on voit au musée de Dresde sur un tableau attribué à Cornélis Engebrechtsz.

Le souci des attitudes harmonieuses et des mouvements gracieux est évident chez les deux représentants de la première école de Leyde. C'est cependant un des mérites de Lucas qu'au rebours de son maître il n'y consacra point la meilleure part de son talent. Il ne s'agit là, en effet, que d'une beauté étrangère. Encore en 1561, dans les jeux organisés à l'occasion d'un « landjuweel », à Anvers, on se moque de la gaucherie hollandaise. Deux femmes sont en train de faire leur toilette. L'une dit à l'autre : « Avancez, faites onduler votre traîne, prenez une attitude convenable. » — « Est-ce bien ainsi ? » demande sa com-

V. — Abraham renvoyant Agar.
Gravure sur cuivre.

pagne. — « Oui, mais vous marchez comme une fille hollandaise » (1).

On voudrait pouvoir rattacher les origines des estampes de Lucas, qui constituent la partie de beaucoup la plus importante de son œuvre, à l'estampe néerlandaise du XVe siècle. Il est vrai que son style, surtout de ses premières estampes, a subi l'influence de ceux qui lui enseignèrent à peindre. Mais, pour tout ce qui concerne le côté technique, on serait tenté de lui chercher des modèles parmi les graveurs néerlandais du XVe siècle. Peine perdue. Ni chez les graveurs sur cuivre ni chez ceux sur bois on ne trouve rien qui fasse pressentir la venue du maître. Dans la suite nous ne pourrons faire qu'un seul rapprochement entre l'œuvre de Lucas et celui des premiers Néerlandais, notamment du *Maître des Jardins d'Amour*. Et encore ne s'agira-t-il que de la composition et non de la technique. Pour ce qui concerne la gravure sur bois, nous ne pourrions faire état que des superbes illustrations du *Chevalier Délibéré*. De même à la fin du quinzième siècle dans l'œuvre remarquable du maître W avec une clé qui paraît avoir travaillé à la Cour de Charles le Téméraire, comme dans l'œuvre du maître de Zwolle

---

(1) Voyez pour ce qui précède : G. Kalff : *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde in de 16e eeuw*, 1re partie.

et celui du Westphalien Israël van Meckenen, le copiste, nous ne retrouvons que peu de chose du trait délicat des premières gravures de Lucas. Ce n'est cependant pas une raison pour que l'on désespère de retrouver jamais les origines de cette technique. De même on ne peut expliquer le développement subit de la gravure à Nuremberg, sous l'influence de Dürer, que par l'efflorescence préalable de cet art non point dans cette ville, mais ailleurs. Pour Lucas il faudra également faire des recherches parmi les œuvres des graveurs étrangers, les estampes changeant facilement de main et se répandant au loin. On pourra utilement rapprocher les estampes de Lucas et celles de Martin Schöngauer et de cet excellent maître colonais P. W. Mais nous pensons que surtout l'analyse détaillée des gravures et des bois d'Albert Dürer et leur comparaison avec les estampes de Lucas, y compris les toutes premières, nous aideront à éclaircir ce point. Déjà le fait d'avoir repris pour ces premières estampes le *Saint Christophe assis* (B. 108), la *Conversion de Paul* et la *Passion ronde,* la tablette que, depuis 1500, Dürer avait adoptée pour y poser sa signature, nous invite aux rapprochements.

Au surplus, la façon de traiter l'avant-plan, la ligne de l'horizon avec ses montagnes blanches, le ciel avec ses nuages, est frappante. Le lecteur se fatiguerait vite si nous revenions sans cesse sur ces analogies. Nous nous en abstiendrons le plus souvent.

Nous ne pouvons pas nous attarder dans une étude comparative très détaillée des deux techniques, si instructive qu'elle puisse être (1). Avant d'aborder l'examen de ses estampes nous nous contenterons de dire combien, à notre avis, la technique de Lucas est redevable au maître de Nuremberg dont l'influence dans la première moitié du XVIe siècle fut si considérable dans les Pays-Bas, en France et en Italie. Comme il n'a pu avoir entre les mains les planches gravées de Dürer, il doit avoir simplement orienté son travail d'après les épreuves imprimées. C'est par là que le développement extraordinaire que le jeune Lucas sut donner à sa technique tient, tout de même, du prodige.

---

(1) Nous l'avons fait pour deux estampes de Lucas (Bartsch 32, 153) et de Dürer (Bartsch 98, 78) dans le *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond,* 1911 et 1912.

CHAPITRE II

Biographie

Van Mander, toujours bien renseigné, dit que Lucas vit le jour à Leyde, à la fin du mois de mai ou dans les premiers jours de juin 1494. Élève de son père Hugo Jacobsz. et ensuite de Cornélis Engebrechtsz., Lucas de Leyde a dû être un enfant prodige. Son biographe prétend avoir appris de source autorisée qu'il gravait la planche de cuivre dès l'âge de neuf ans, mais cela paraît peu probable. A l'âge de douze ans il aurait fait parler de lui en peignant à l'aquarelle une *Histoire de Saint Hubert*. Le seigneur de Lockhorst aurait payé cette œuvre d'autant de florins d'or que l'artiste comptait d'années. Toujours est-il que la grande planche du Mahomet porte l'année 1508 et que deux années plus tard, à l'âge de 15 ans, l'artiste achevait la grande planche de l'Ecce Homo, une de ses œuvres principales. On peut donc affirmer que dès l'âge le plus tendre l'enfant a échangé ses jouets contre le fusain et la craie, la plume, le pinceau et le burin.

Lucas a dû être un enfant précoce, et sa mère a eu bien raison de lui défendre de dessiner pendant la

VI. — David jouant de la harpe devant Saül.
Gravure sur cuivre.

nuit, non seulement, ainsi que l'affirme Van Mander, pour épargner les frais de lumière, mais de crainte que les études et les veilles ne nuisent à sa santé délicate.

Pour nous représenter le jeune homme, nous avons un portrait de l'artiste, merveilleusement peint en une gamme de tons bruns, gris et verts, d'une facture large et puissante ; ce portrait est conservé au Musée de Brunswick (Pl. I). Il n'y a aucune raison pour ne pas ajouter foi au graveur Andréas Stock qui, dans une gravure exécutée d'après ce tableau, nous fait connaître ce portrait comme étant celui que Lucas fit de lui-même, et de ne pas le croire également lorsqu'il dit que le jeune Lucas a peint ce portrait à l'âge de quinze ans, en 1510 ou 1511.

La figure n'est pas accueillante, mais l'expression en est très intelligente. La bouche exprime de la résolution ; la lèvre inférieure est assez grosse. Un nez camus, assez petit, spirituel, et des yeux noirs, très vivants, contrastent avec les paupières, un peu lourdes. Les cheveux, coupés ras, couvrent une grande partie du front. Rien dans ce visage ne dénote l'enthousiasme d'un jeune artiste exubérant ; on y lit plutôt de la ruse. A l'âge de quinze ans cet enfant, merveilleusement doué, savait déjà ce qu'il voulait et avait déjà beaucoup voulu. Bientôt il a dû surpasser son père, qui, d'après Van Mander, était à son époque un excellent artiste. Lucas fut assez sage pour ne pas écouter les tendres conseils de sa mère — la fille de

l'organiste Dirk Florisz — bien que cela dut peut-être lui coûter la santé. Vers 1513 il a dû avoir une fille illégitime qui devint son héritière, parce qu'il n'eut d'autres descendants (1).

Ni son origine modeste, ni la naissance de cette fillette illégitime n'empêchèrent qu'il épousât, probablement aux environs de 1517, Lijsbeth van Boschhuyzen, fille noble de la plus puissante famille de Leyde. Van Mander nous rapporte l'aversion que ressentit le jeune artiste des nombreuses fêtes données à cette occasion.

Après avoir été proclamé « Oude Scutten » le 6 mars 1514, on le trouve inscrit sur les listes de la Gilde des Arbalétriers du 23 mai 1515 et du 7 mai 1519.

Et cependant nous voyons qu'il n'use de sa position privilégiée que pour se rendre agréable.

Le 28 juin 1521 il se porte garant pour son frère Dirk Hugenz qui, pour avoir voulu échapper aux

---

(1) P. J. Blok : *Leidsche Rechtsbronnen uit de Middeleeuwen*, p. 361/362. Toutes les archives se rapportant à Lucas et à sa famille trouvées par Rammelman Elzevier, Dozy et Blok furent rassemblées par Franz Dülberg qui en fit usage dans ses deux études classiques : Die Persönlichkeit des Lukas van Leyden et Die Nachkommen des Lukas van Leyden (*Oud Holland* 1899). Une pièce encore inédite est celle que m'a communiquée l'archiviste de Leide, M. le Dr Overvoorde, d'après laquelle le père de Lucas, Hugo Jacobsz., habitait au 2 décembre 1480 une maison située à la Heerstraat hors de l'endroit appelé Reynsburgerpoirt (Arch. de Leide. Inv. 20, Klooster Hieronymus of Lopsen. — Livre de copie folio 17).

impôts sur la bière, avait été condamné à fournir mille pierres pour la construction des remparts de la ville. Quatre années plus tard, quand ce même frère, pour échapper à ses débiteurs, croit plus prudent de céder sa fortune à sa femme et ses enfants, Lucas et son père figurent comme témoins. En 1529, enfin, nous voyons ce peintre, qui apparemment ne voulut se ranger, fait prisonnier et enfermé dans la tour « Pellicaen » à la requête et aux frais de Jan van Boschhuyzen.

A la suite d'une escapade qu'il avait cru être en droit de faire de cette prison nous le voyons sermonné par Jan van Boschhuyzen et par Lucas.

Il est probable que notre artiste a souvent entrepris des voyages, même lorsqu'il était encore jeune. Pourtant le premier séjour à l'étranger dont nous ayons connaissance ne date que de 1521. A cette époque Lucas séjourne à Anvers.

Dans son Journal de Voyages aux Pays-Bas, Albert Dürer parle de sa rencontre avec le maître hollandais, vers le commencement du mois de juin : « Mich hat zu Gast geladen Meister Lucas, der in Kupfer sticht, ist ein kleins Männlein und bürtig von Leyden aus Holland, der war zu Antorff. » Et un peu plus loin : « Ich hab Meister Lucas von Leyden mit de Steft conterfet. » Un peu plus loin encore nous retrouvons le nom de Lucas de Leyde. Dürer reçoit probablement du graveur même toute son œuvre gravée. En échange Dürer donne une partie de son

œuvre représentant une valeur actuelle d'à peu près 200 francs.

Il ne faut pas attacher une trop grande importance à cette rencontre assez courte. Depuis longtemps déjà Dürer avait imprégné de son influence l'œuvre de Lucas. A cette rencontre nous devons cependant le très beau portrait du maître de Leyde dessiné par Dürer à la pointe d'argent et qui a été retrouvé par Hymans au Musée de Lille.

Une comparaison avec le portrait de Brunswick est des plus intéressantes. L'artiste, de dix ans plus âgé, paraît amaigri. L'expression flegmatique semble avoir fait place à une nervosité presque passionnée.

Peu de mois après sa rencontre avec Dürer, à Anvers, Lucas se trouvait à Leyde, où, comme nous l'avons vu, il se portait garant pour son frère — supposé que sa présence y ait été nécessaire. Il me paraît possible que ses biens aient suffi. Il est presque certain qu'il passe l'année 1522 entièrement ou en partie à Anvers. Car il y a beaucoup de raisons pour croire que le « Lucas de Hollandere, schildere », qu'on retrouve cette année dans les « liggeren » anversoises de la Gilde de St-Luc, et Lucas de Leyde ne font qu'un.

En 1525 il est de nouveau à Leyde, pour servir de témoin à son frère.

Une décision municipale de 1577 nous apprend que le 6 août 1526 il reçut à Leyde une de ses commandes les plus importantes.

VII. — Mahomet.
Gravure sur cuivre.

De son dernier voyage, probablement entrepris en 1527, Van Mander nous donne une description très pittoresque.

« A l'âge de trente-trois ans environ, Lucas fut pris du désir de rendre visite aux peintres de la Zélande, de la Flandre et du Brabant, et il se mit en route comme un personnage, j'entends sur son propre bateau, bien aménagé et pourvu de tout le nécessaire. Arrivé à Middelbourg, il se délecta à voir les œuvres de l'habile Jean de Mabuse qui habitait là et y avait peint plusieurs tableaux. Lucas de Leyde offrit à Mabuse et à d'autres artistes un banquet de soixante florins, et il fit de même à Gand, à Malines, à Anvers, où chaque fois il dépensa pour les peintres au moins soixante florins. Il était accompagné partout du susdit Jean de Mabuse qui se comportait en grand seigneur, allant vêtu d'une robe de drap d'or, et Lucas lui-même portait un habit de fin camelot jaune, brillant au soleil comme de l'or. Mais comme Mabuse l'emportait par la splendeur du costume, d'aucuns prétendent que Lucas aurait eu à subir des dédains ou aurait été moins considéré des artistes. Mais contre quoi protestent bien davantage l'art et ce qu'on attend de ses adeptes, c'est l'assertion que Lucas aurait souvent déploré son voyage, dans la pensée qu'un confrère jaloux lui aurait administré un poison, car, à dater de ce temps, il ne fit plus que languir. »

Van Mander qui à bon droit considère la dernière

assertion comme très invraisemblable — on raconte d'ailleurs la même chose au sujet du voyage de Dürer dans les Pays-Bas — nous dit que Lucas passait presque continuellement au lit les six années qu'il eût encore à vivre après ce voyage. Il se pose la question si ce n'est pas de la tuberculose dont mourut l'artiste encore jeune.

La fièvre avec laquelle travaillait Lucas, même au lit, en se servant d'instruments spécialement aménagés par lui à cet effet, rend plus vraisemblable cette conjecture.

Van Mander nous décrit la mort de Lucas d'une façon touchante :

« Quand sa santé et ses forces eurent été sans » cesse déclinant, que la science fut devenue impuis- » sante à le soulager et qu'il sentit sa fin prochaine, » il voulut contempler une dernière fois la voûte des » cieux, l'œuvre du Seigneur, et, à cet effet, sa ser- » vante le porta dehors. Il expira le surlendemain, » âgé de trente-neuf ans, en 1533. »

Neuf jours avant la mort de Lucas, son enfant unique, sa fille illégitime Marytgen, mariée au peintre Dammas Claesz de Hoey, d'Utrecht, donnait le jour à un fils. L'enfant reçut le prénom de Lucas et, d'après Van Mander, il devint un assez bon peintre.

Un second fils de Marytgen, Jean de Hoey, paraît être entré au service du roi de France comme peintre et valet de chambre. Lui et encore un troisième fils, probablement Nicolas Doué, seront les

premiers pères de toute une famille de peintres qui, sous le nom de Hoey ou Doué, travaillèrent en France, entre autres à Fontainebleau. Il n'est pas avéré encore qu'un de ceux-ci aurait continué la manière de Lucas. On a seulement cru reconnaître la signature « Hoey » sur une toile se trouvant à la « Kunsthalle » de Brême, représentant un épisode de l'histoire de Suzanne, que, dans la suite, nous décrivons comme étant une œuvre de Lucas de Leyde lui-même.

CHAPITRE III

LES ESTAMPES

GRAVURES SUR CUIVRE

Les gravures nous permettent de suivre notre maître pas à pas dans la formation de son art. Parmi les 172 gravures sur cuivre que nous connaissons de lui, 93 sont datées. A partir de 1508 seuls les millésimes de 1511, 1522 et 1526 et ceux des trois dernières années de sa vie ne se trouvent dans cet œuvre. Ainsi il n'est pas fort difficile d'assigner aux autres planches du maître leur place parmi celles qui sont datées. Bartsch déjà, qui donne une description excellente de l'œuvre de Lucas de Leyde, dans la septième partie du « Peintre-graveur » (la description parut à part dès 1798), assigne une date probable à la plupart des estampes dépourvues de millésime. Il s'y montre un connaisseur de l'art du XVIe siècle tel que nous sommes étonné d'en trouver à son époque.

La liste chronologique que je donnerai dans la grande publication de l'œuvre de Lucas de Leyde ne contiendra que fort peu d'évaluations de dates différentes des siennes.

Nous nous proposons maintenant de commenter

VIII. — Le portement de croix.
Gravure sur cuivre.

dans l'ordre où elles ont vu le jour les principales estampes de Lucas.

Van Mander dans son Livre des peintres s'exprime comme suit : « C'est chose à peine croyable et prodigieuse d'entendre raconter par ceux qui pourtant en savent quelque chose que dès l'âge de neuf ans il faisait imprimer des planches sur cuivre de son invention, très jolies et très finement traitées. » La première gravure de Lucas qui porte un millésime est le *Mahomet* de 1508. L'auteur avait déjà quinze ans. Nous pouvons pourtant accorder une certaine créance au récit de Van Mander bien qu'il soit difficile de ramener la date des premières estampes de Lucas à l'année 1503. Il existe plusieurs gravures non datées dont l'inexpérience révèle assez l'œuvre du commençant et d'autres qui doivent avoir précédé le *Mahomet* ne fût-ce que de peu d'années. Parmi les gravures de début il faudra ranger quelques figures nues de femmes et d'hommes. C'est, j'en suis persuadé, la gravure fameuse d'*Adam et Eve* (B. 1) d'Albrecht Dürer qui a poussé le garçon à ces sujets. Les nus d'une taille très fine sont placés sur le fond sombre d'un forêt ou d'un rocher, comme l'avait fait l'Allemand. La *Chute* (B. 7, Pl. II), la *Madeleine au désert* (B. 123), le *Garçon avec la trompe* (B. 152) nous étonnent par leur dessin curieux qui dénote l'inexpérience mais aussi toute la force expressive des dessins de sauvages et d'enfants. La technique est celle d'un débutant appliqué. On pardonne les contours durs et

gauches pour n'admirer que la finesse des hachures qui rendent le modelé des corps. Ce qui nous séduit surtout, c'est la naïveté, la qualité que nous prisons le plus dans tout art primitif. Au demeurant, le reflet argenté de ces planches leur donne un charme très particulier. Déjà le petit paysage où le moine semble regarder la Madeleine soulevée en extase est plein de promesses.

Après ces premières tentatives, Lucas s'est essayé très rapidement dans des compositions plus compliquées et d'un format plus étendu.

Une *Fuite en Egypte* (B. 338), une *Sainte Famille* (B. 85), d'un sentiment pénétrant, dans un paysage d'une intimité exquise, font présager les œuvres plus importantes qui ont immédiatement précédé le *Mahomet*. D'ores et déjà le maître témoigne de sa prédilection pour les choses de la vie journalière. Ainsi cette estampe où nous voyons un couple de *pèlerins assis* (B. 149). La petite bonne femme qui porte comme son mari une image du Christ couronné d'épines entre deux écailles sur son chapeau s'appuie sur le bras gauche dans une pose pleine d'abandon. Elle attend avec impatience que son homme lui donne la poire qu'il est en train de peler les yeux mi-clos. Dans le fond, un pèlerin qui passe, sans se laisser séduire par cette invite d'un repos à l'ombre, jette un regard méprisant de pharisien sur le couple aimable. Egalement amusante est la gravure où le ieune homme de quatorze ans nous montre un *couple*

de vieux (B. 145), habillés avec ostentation selon la mode ancienne, qui s'en va à la chasse au faucon.

Une autre œuvrette de cette période, inconnue de Bartsch et qui n'existe qu'en deux exemplaires, le *Baiser d'Adieu* (Passavant 177, Pl. III), fait preuve que, déjà, l'artiste s'occupait plus sérieusement des choses de l'amour. Je crois qu'on pourrait y voir un sujet du Vieux Testament, les adieux d'une des filles de Loth et de son fiancé qui n'a pas pu quitter Sodome. Interprétation hardie si l'on veut, mais à laquelle cette autre femme, qui porte un coffret de voyage sur la tête, comme on le voit fréquemment dans la fuite de Loth (une estampe d'Aldegrever), donne une certaine vraisemblance. Il y a dans ce baiser que le jeune homme, se détournant déjà, donne à la jeune fille une passion que nous ne retrouverons plus souvent chez Lucas. Son *Porteur de torche* (B. 147, Pl. IV) que nous inclinons à mettre en rapport avec la vie amoureuse assez précoce de Lucas nous apparaît sous des dehors plus froids. Le personnage principal est un jeune homme qui offre une certaine ressemblance avec Lucas lui-même. Il pince la taille à une jeune femme qu'il conduit, dirait-on, à travers les rues de Leyde, la nuit, en s'éclairant d'un flambeau. Par une fenêtre de la maison en briques qui fait le fond l'épie un monsieur dans lequel, pour notre amusement, nous pourrions reconnaître le père de l'artiste. Et encore nos amoureux ne sont pas seuls. Ils sont suivis à la piste par un bouffon portant la cape et la marotte,

destiné à nous faire comprendre qu'il s'agit là de ce que Dirk Potter, notre Cats du XVe siècle, appelait un amour de fou dans son poème « Der Minnen Loep ». Au surplus, cette petite estampe est signée d'une façon très originale. L'escarcelle que le jeune homme porte à une courroie présente le monogramme de Lucas. On dirait que le maître, tout jeune qu'il est, veut nous donner une leçon à la manière de notre chansonnier moderne, Speenhof :

L'amour est une petite chos'
Et dont on peut quelqu'fois sourire.
Seul'ment il coûte à beaucoup d'gens
Tout c' que contient leur tire-lire.

Après ses premiers essais modestes, Lucas semble avoir compris que dans cet art de la gravure, presque inconnu à Leyde, il pourrait non seulement moissonner des succès faciles, mais encore que son talent y trouverait un complet épanouissement. Il y déploie une activité de plus en plus grande. Le format de ses planches s'agrandit, à la suite sans doute d'une connaissance des gravures sur bois de Dürer, « l'Apocalypse » notamment. Il y consacre un labeur de plus en plus considérable. En l'année 1508, ou peu de temps auparavant, paraît cette série de grandes estampes d'un format en hauteur qui contient les meilleures productions du maître. La *Résurrection de Lazare* (B. 42), la *Rencontre de David et Abigaël* (B. 24) — où Bartsch a cru voir, à tort, la fille

IX. — Le retour de l'enfant prodigue
Gravure sur cuivre.

de Jephté accourant au devant de son père — *Samson et Dalila* (B. 25), la grande *Répudiation d'Agar* (B. 17, Pl. V), *David jouant de la harpe devant Saül* (B. 27, Pl. VI) sont les œuvres d'un esprit en pleine fermentation. Cette année 1508 doit avoir été l'une des plus fécondes au point de vue de la formation de son art. Le dessin encore malhabile de la *Résurrection de Lazare* s'affermit dans la massive solidité de son *David jouant de la harpe*. Cette exagération dans les gestes, qu'il chercha avec tant de passion à la suite de son maître, Cornélis Engebrechtsz., et comme on le peut voir dans les hommes d'armes qui guettent Samson, s'atténue déjà dans le Saül dévoré d'une rage intérieure (1) qui s'apaise lentement aux sons de la harpe. Le paysage, coupé selon les formules de Geertgen par des collines fantastiques formant coulisse, commence déjà à s'aplanir. Bientôt, sous l'influence de Dürer, il se transformera en ces sites du pays plat où Lucas pourra faire valoir sa qualité maîtresse qui est le sentiment de l'espace et de l'atmosphère.

Sous tous ces rapports, la première estampe datée de Lucas (B. 126, Pl. VII) constitue un chef-œuvre définitif. La composition y est d'une simplicité

(1) La figure, du reste, de Saül et certains détails de composition qu'on pourrait facilement retrouver dans la suite dans beaucoup des gravures sur cuivre et sur bois ont été empruntés de la première feuille de l'Apocalypse de Dürer : le Martyre de S. Jean (B. 61).

nouvelle. Le conteur a mis dans son récit une sobriété inaccoutumée. Le sujet, cette fois, n'en est point emprunté à la Bible, il est tiré du récit de voyages de Jean de Mandeville. Il en existe des versions dans presque toutes les langues européennes, mais fut probablement écrit en français par un noble anglais demeurant à Liége, en 1355. L'épisode dont il s'agit nous apprend pourquoi Mahomet défendit l'usage du vin à ses disciples. Voici le passage original :

Item Machomed amoit mult un prodhomme heremite, qui demorroit en desert a une lieue de mont Sinay el chemyn par quel lem vait Darrabe vers Caldee et vers Inde, a une journée de la meer ou les marchantz de Vénise venoient souvent marchander Et tant aloit Machomet entour celle prodhomme qe toutes les vadletz estoient trop corucez, qar il oyont voluntier celle prodhomme parler et precher et fesoit ses vadlets veiler anses toutes nuyt ; si pensoient ces vadlets qils occieroient cel prodhomme. Si auient une nuyt qe Machomet estoit forement yures tant avoit beu de vin ; et ly vadlets prestirent lespeie Machomet tantdys qil dormoit et tueront cel prodhomme, et puis remistrent lespeie tot sanglant en foreal. Et au matyn, quant Machomet trova ceo prodhomme mort, il fuist trop corucé et voloit faire justice des moertreours. Mes tous les valletz par acord, disoient qil mesmes lauoit fait quant il estait enyures et luy monstroient sa espeie tout sanglant. Et, quant il vist ceo il quidoit qils ussent dit voir. Si madissoit le vin et touz ceaux qi vendroient ou qi beueroient vin.

Lucas nous représente le valet déposant le glaive ensanglanté aux pieds de Mahomet. On le voit, le

récit est extraordinaire, mais l'instant en est choisi par une imagination d'enfant. Il est assez intéressant que rien ne nous est montré du meurtre sacrilège. Le moine est couché tranquillement ; à peine une mince entaille, quasi imperceptible, au cou, nous prouve qu'il n'est pas endormi. On dirait que l'artiste vise seulement à nous impressionner, comme des enfants à la question : « Est-ce que Mahomet ne se réveillera pas avant que la fraude ne soit commise ? » Non, Lucas vise plus haut. A un arbre, admirablement gravé, il a suspendu une cruche pansue. Il nous sert également la morale de l'histoire et cela de la façon la plus charmante sinon discrète.

Au point de vue technique l'estampe est d'une rare perfection. Le vieux Mahomet auquel son turban donne un air oriental de circonstance, appuyé contre un tronc d'arbre, le valet d'armes qui se baisse sont beaucoup mieux dessinés que les figures de la *Résurrection de Lazare*. De même le rendu des étoffes est très poussé. La bure du moine, vu en raccourci, est traitée en larges plans qui nous rappellent les draperies de Geertgen. La partie la plus remarquable cependant est constituée par l'arrière-plan.

Entre une lisière où l'on voit les valets conspirateurs, à gauche, et ces admirables troncs d'arbres derrière lesquels se dissimule une ferme, à droite, s'encadre un paysage légèrement ondulé dont les contours s'estompent dans un brouillard lumineux. Il y a ici un progrès sensible même sur ce que les admi-

rables petits paysages qui forment le fond des estampes de Dürer offrent de plus raffiné. En entaillant plus légèrement le cuivre dans les parties plus éloignées, en se servant plus fréquemment du pointillé, Lucas trouve le moyen de créer une atmosphère comme nous n'en trouvons point chez son maître. Par moments il aime à regarder les choses en clignant des yeux, comme font les peintres. L'Allemand, au contraire, croit être plus scientifique en considérant les choses lointaines à travers ses lunettes d'approche. On voit éclater toute la différence entre la manière allemande, toute linéaire, et le génie pictural hollandais.

Ce nouveau facteur, que le maître de Leyde introduisit dans la gravure, fit de rapides progrès. Deux années plus tard, Marc Antoine, pour sa planche *Les Grimpeurs* (B. 487) qui reproduit certains détails du carton de Michel Ange sur la bataille de Pise, va emprunter tout le fond du *Mahomet*. C'est ainsi qu'au jeune homme de Leyde échut l'honneur de voir ses œuvres copiées en Italie en même temps que celles de Dürer. Mais s'il atteignit dans cette estampe à une perfection technique incomparable, ce fut au détriment d'une qualité que nous rencontrions encore dans ses grandes estampes qui la précèdent immédiatement. La taille plus hardie, l'éclat plus sec de l'avant-plan ont compromis cet admirable jeu de lumière et d'ombre qui rappelle Martin Schöngauer et le *Saint Hubert* de Dürer,

X. — Le grand Ecce Homo.
Gravure sur cuivre

et qui faisait le charme d'une feuille telle que la *Répudiation d'Agar* (B. 17). Cette estampe, selon Bartsch, est une des plus rares parmi l'œuvre de Lucas. Déjà à l'époque de Sandrart, donc au commencement du XVIIe siècle, un amateur suédois paya 500 florins pour une épreuve. Devant un petit mur isolé, sur un fond de sombres frondaisons, Abraham, superbe patriarche, donne à Agar la cruche qu'elle emporte en exil. Le petit Ismaël, père des nomades, enlève le paquet contenant les provisions du voyage et semble vouloir se mettre en route avec entrain. Sarah, qui est assise contre le mur avec son fils à la mine d'enfant gâté, voit s'accomplir sa volonté avec un air méprisant. A l'arrière-plan, selon la coutume des primitifs, abandonnée déjà par Dürer, nous remarquons un épisode emprunté à la suite du récit : L'Ange apparaît à Agar et lui montre la source qui sauvera son fils.

Il convient de rapporter à cette même époque quelques petites estampes remarquables par leur clair-obscur. Nous citerons notamment cette gravure rarissime où Bartsch (39) a vu un repos dans la fuite en Egypte, encore qu'il soit difficile de faire passer pour la Vierge Marie la jeune femme à l'attitude bizarre qui donne à respirer une fleur à un garçonnet tout nu. Au surplus, le religieux agenouillé devant une image de saint, à l'arrière-plan, dément l'interprétation de Bartsch. Il nous semble plutôt qu'il s'agit ici d'une tentation de Saint Antoine ou de tel

autre ermite. La *Suzanne* (B. 33), également, présente une superbe opposition de lumière et d'ombre. Au loin, dans un jardin clos, la jeune fille dont parle le livre apocryphe de Daniel se repose au soleil. Elle se lave les pieds dans l'onde claire d'un ruisseau. C'est une légère, paisible idylle. Sur une colline, d'où l'on a vue sur le jardin, se sont rencontrés les deux vieillards venus pour la surprendre. L'un, à la face bassement sensuelle, s'accroupit dans l'ombre ; l'autre, plus frappant encore, pâle de désir, se retient à un arbre. L'atitude tourmentée, l'expression de la figure dénotent une telle tension passionnelle qu'on n'en retrouverait guère de semblable si ce n'est peut-être dans certaines gravures sur bois japonaises, chez les acteurs de Toyokuni.

Si avant 1508 nous ne trouvons qu'une seule estampe datée, par la suite, au contraire, les planches dépourvues de millésime constitueront l'exception. La date des neuf estampes de la *Passion ronde* (B. 57 à 69) se rapporte en réalité au passe-partout ornemental de 1509 dont elle est encadrée. Il est probable cependant que ces compositions de la Passion sont de la même année sinon légèrement antérieures. Les formes ornementales que nous y trouvons sont pareilles à celles du passe-partout. Elles ont en outre le caractère gothique de l'encadrement. Bien qu'on y remarque une tendance à la modération, les figures offrent encore de ces violences à la Cornélis Engebrechtsz. qui caractérisent la feuille de *Samson*

et Dalila. L'histoire de la Passion s'y déroule dans l'ordre traditionnel. Le Christ dans le jardin de Gethsémani avec, à l'avant-plan, les trois apôtres endormis, le baiser de Judas, le Christ devant le grand-prêtre Anne, le Reniement de Saint Pierre, les outrages dans le prétoire, la Flagellation, le Couronnement d'épines, Ecce Homo, le chemin du Golgotha, la Crucifixion passent successivement devant nos yeux. Une des estampes les plus émouvantes est certainement le *Portement de Croix* (B. 64, Pl. VIII). La manière si caractéristique de Lucas, qui s'attache moins à l'instant culminant de l'action qu'à rendre les mouvements de l'âme que cette action provoque chez les spectateurs, y a donné les résultats les plus heureux. La douleur pâmée de la Vierge, l'égarement de Saint Jean sont admirables. Ils ne se retournent pas pour voir, ils entendent seulement le sifflement de la corde qui s'abat, la sonnerie barbare des buccins, et ils savent que le Christ écrasé sous sa croix se traîne derrière eux, tandis que le bloc hérissé de clous suspendu à sa ceinture bat ses genoux en cadence, à chaque pas, et lui fait subir une torture intolérable. Lucas a pour une fois cherché à idéaliser la tête du Christ.

Que le maître est impuissant à rendre le tragique à son point culminant on peut s'en rendre compte en considérant la feuille du Crucifiement. La figure du Christ y est dessinée sans aucune émotion. Par contre il est intéressant de voir comment Lucas, à l'instar

de Dürer et de nombre de ses contemporains, fait participer la jeunesse au drame de la Passion et l'anime d'une joie féroce. L'intention psychologique du peintre qui nous montre l'instinct de cruauté déposé au fond de la nature humaine n'est pas douteuse.

Le format circulaire de ces estampes semble confirmer l'opinion de Bartsch qui les tient pour des modèles de vitraux. Il n'est donc pas improbable que nous devions leur origine à l'amitié qui d'après Van Mander liait Lucas avec Pierre Kunst, le peintre sur verre, fils de Cornélis Engebrechtsz. Lucas n'usa plus que de très rares fois de ce format, pour quelques petites feuilles ornementales. Nous avons à signaler dans la même année 1509 une innovation qui porta de meilleurs fruits. Sa *Conversion de Saint Paul* (B. 107) constitue la première de ces grandes estampes en largeur qui ont imprimé un cachet si original aux compositions du maître. Ce modèle n'était pas inconnu au XVe siècle. Dülberg fit remarquer que la *Conversion de Saint Paul* avait pu subir l'influence du *Portement de Croix* de Schöngauer. En outre, je pense que Lucas a eu connaissance de cette grande estampe du quinzième siècle qui représente la guerre de Souabe. Max Lehrs l'a publiée dans son livre « Alteste Deutsche Spielkarten ». Il l'attribue à bon droit au maître bas-allemand qu'on désigne sous les initiales P. W. et qui est l'auteur d'un admirable jeu de cartes gravées avec un goût parfait. Ce qui nous fait penser à cette

XI. — La laitière.
Gravure sur cuivre.

cavalcade, c'est non seulement la lance ornée d'une queue de renard — nous la trouvons également chez Dürer — mais encore ces têtes de chevaux si caractéristiques et qui portent une petite tresse relevée entre les deux oreilles. Peut-être ce format est-il spécialement néerlandais. Les deux estampes qui ont fait donner à un des tout premiers graveurs sur cuivre des Pays-Bas le nom de *maître des Jardins d'Amour* offrent déjà un exemple de cette curieuse composition en largeur qui permet de rassembler un très grand nombre de personnages tout en laissant de l'espace entre les groupes. A ce point de vue, une des meilleures œuvres de Lucas, la *Madeleine s'adonnant aux plaisirs du monde,* qu'on a à son tour dénommée, non sans quelque droit, « le Jardin d'Amour », fait également penser à ces deux premiers spécimens de l'art de la gravure au quinzième siècle.

Dans l'estampe de 1509, Lucas n'a pas encore tiré du format tout le parti possible. Il retombe dans sa manière familière qui consiste à rassembler un groupe principal sur une scène sans profondeur, devant une colline qui bouche l'horizon. Mais ici nous frappent encore la vigueur du rendu, la diversité des figures, la richesse des habits et des armures. Et le Saint Paul aveugle qui a perdu en même temps que la vue son assurance et sa fierté nous est présenté d'une façon saisissante dans ce vieillard caduc qui se laisse emmener par deux de ses capitaines. Le bouquet d'arbres, sur le côté gauche de la colline, à

travers quoi la lumière se joue avec tant de charme est admirable. Ecoutez comment Van Mander, après avoir à juste titre loué cette autre estampe de l'année 1509, *La Tentation de Saint Antoine* (B. 117), s'exprime au sujet de l'œuvre qui nous occupe et la fait servir de point de départ à des louanges d'un ordre général : « C'est de la même année que date cette » Conversion de Saint Paul, si extraordinairement » bien composée, où l'apôtre aveugle est conduit » vers Damas, et où la cécité, comme tout le reste, » est rendue d'une manière prodigieuse. De même » que dans les autres estampes du maître, on voit » ici une étonnante variété de types et de costumes à » l'ancienne mode : chapeaux, bonnets, chaussures » différents presque tous les uns des autres, au point » que de grands artistes italiens de notre temps ont » mis très largement à contribution ces planches en » leur faisant des emprunts après y avoir apporté » de légères modifications. » Cette assertion se trouve confirmée d'une manière curieuse par les nombreux emprunts de diverses estampes de Lucas (B. 40, 74, 78, 107) que nous trouvons dans cinq panneaux de Francesco Ubertini appelé aussi Bacchiacca (1).

Vasari a parlé également de la *Conversion de Saint Paul* et loué son auteur qu'il place, sous plus

(1) « Le Baptême du Christ » au Kaiser Friedrich Museum de Berlin ; « Le Martyre de Saint Marcel et Saint Marcellin » qui s'y rattache, au Musée de Dresde, et trois panneaux d'un retable, déjà signalé par Hymans, au Musée des Offices à Florence.

d'un rapport, au-dessus même du célèbre Albert Dürer. « Les œuvres de Lucas suffisent, dit-il, à le faire ranger parmi ceux qui ont le mieux manié le burin. L'agencement de ses groupes ou l'ordonnance de ses compositions est extrêmement original et conçu d'une manière si expressive, sans confusion ni maladresse, que chaque scène paraît être en réalité l'histoire elle-même et que cela ne pourrait être autrement. Aussi ses œuvres sont-elles traitées avec plus de soin et d'attention et plus conformes aux règles de l'art que celles d'Albert Dürer. On voit, en outre, dans ses planches, une judicieuse observation des choses, en ce sens que tous les objets qui petit à petit s'éloignent ou reculent sont plus légèrement traités afin d'affaiblir, comme dans la nature les choses éloignées perdent de leur vigueur. En effet, il a fait ces choses avec tant d'art et si bien atténuées que l'on ne procéderait pas autrement à l'aide des couleurs, et leur étude a ouvert les yeux à bien des artistes. »

Le grand *Ecce Homo* (B. 71, Pl. X), daté de 1510, a toujours été tenu pour une des œuvres les plus considérables de Lucas. Il y fit un usage particulièrement heureux du nouveau format en largeur qu'il venait d'adopter. C'est ici qu'il put donner libre carrière à son goût de la mise en scène et de la figuration théâtrales. Une série de superbes bâtiments offrent sur leurs balcons, derrière leurs fenêtres, un refuge à de nombreux spectateurs. Devant ceux-là une plateforme s'élève à hauteur d'homme. Les quelques per-

sonnages qui s'y promènent accentuent un sentiment de l'espace, remarquable pour l'époque. Les dignitaires sont rassemblés près du haut bâtiment en forme de tour, palais de justice à l'aspect imposant, tandis que devant eux, contre le garde-fou de l'estrade, Pilate montrant du doigt le Christ prononce son : « Ecce Homo ». A le voir, la verge levée, on dirait l'écoutète de Leyde. Ici encore Lucas, fidèle à sa manière, n'a pas fait converger tout l'intérêt du drame sur le personnage principal. Sans la foule bruyante qui s'agite à l'avant-plan, nous aurions à peine remarqué ces figures. Mais c'est dans cette foule que le maître a déployé toute sa force d'expression. Il en a fait un groupe pittoresque de gens surexcités qui réclament leur victime. On dirait que des personnages de marque, des valets d'armes fanatisés et des marchands de bétail cossus sont accourus pour prendre part à ce régal populaire. Une famille de Romanichels, en passant, jette un coup d'œil furtif sur la scène. Par contre, à la droite des soldats, un petit bonhomme au visage carré, légèrement camus, regarde avec la plus grande attention. L'auteur a-t-il ainsi voulu se représenter lui-même ? Peut-être. Ce n'est pas l'homme de douleurs, c'est la meute assoiffée de sang qu'il scrute d'un regard d'artiste.

L'estampe du *Retour de l'Enfant Prodigue* (B. 78, Pl. IX) est sans doute légèrement antérieure à l'Ecce Homo. On pourrait considérer le groupe de bâtiments qui ferme l'horizon, à gauche, comme une

XII. — La partie d'Échecs.
Peinture.
Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.

étude préliminaire en perspective, pour l'ensemble plus vaste des architectures de l'*Ecce Homo*. En ce qui concerne la manière dont notre attention est attirée sur l'action principale, nous pourrions peut-être donner la préférence au *Retour de l'Enfant Prodigue*. Bien qu'on y représente également selon la manière du moyen âge le héros gardant un troupeau de porcs et l'immolation du veau gras, c'est bien l'Enfant Prodigue, hâve et déguenillé, qui attire notre regard. Mais le père qui se courbe avec un cérémonial exagéré, les assistants qui ont l'air de commenter sévèrement la scène et ce petit coin de hameau qui se mire paisiblement dans l'onde ont vite fait de nous distraire.

Les origines d'un genre qui remporta en Hollande ses plus beaux triomphes, la peinture d'animaux, se montrent sous un jour curieux quand on rapproche le *Retour de l'Enfant Prodigue* et l'estampe célèbre de *la Laitière* (B. 158, Pl. XI). La première fut exécutée certainement sous l'influence de cette gravure de Dürer (B. 28) d'avant 1495, qui concentre si vivement notre attention sur l'enfant prodigue agenouillé auprès des porcs. Cette scène unique, Lucas l'a reportée à l'arrière-plan en sorte que l'on peut à peine y reconnaître la composition de Dürer. Cependant tel détail, comme la façon de couper hardiment un corps d'animal, nous y ramène. Voyez les cochons à droite, la vache à gauche que l'on retrouve chez Lucas sur le côté droit de l'estampe. La Bible a fourni

l'occasion à Dürer de nous dessiner une scène de la vie champêtre. Son jeune contemporain hollandais a trouvé le moyen de broder sur ce thème avec une verve toute particulière. Au second plan de sa composition il nous montre une petite tête de vache pleine d'expression et deux paysans qui poussent une autre bête hors du cadre. Ceci ne suffit point cependant à satisfaire l'ambition du jeune artiste. Il voulut achever la vache dont Dürer ne nous montre qu'une partie et, d'une manière moins apprêtée, nous mettre sous les yeux un épisode de mœurs rustiques. Et le voici qui épie un couple de paysans en train de traire leurs bêtes. Van Mander loue surtout la jeune femme qui « s'étant mise debout paraît encore toute endolorie ». Le rustre à l'air abruti, appuyé contre un arbre, et l'animal qui semble nous regarder avec indifférence sont des détails non moins piquants. Mais ce n'est point ici que réside l'intérêt capital de cette œuvrette. Il faut le rechercher bien plutôt dans la vache d'un rendu admirable et si patiemment observée. Rêvant, les pis gonflés, elle accomplit son destin sur la terre. C'est une œuvre qui, déjà, fait deviner notre Willem Maris. Nous avons remarqué cette troisième bête coupée par le milieu. On dirait que Lucas a voulu imiter à la lettre Dürer, chez qui il ne peut être question que d'un accident (1) pour mettre en

(1) Son dessin pour cette estampe, conservée à Londres (Print-Room), nous montre la vache entière.

pratique la locution empruntée au jargon des équarrisseurs : une tranche de vie !

Le millésime 1511 ne se trouve sur aucune des planches de Lucas. On pourrait supposer que le jeune homme, âgé de dix-sept ans, visitait alors les Pays-Bas du Sud et notamment Anvers. Il est certain que dans les années qui suivent se manifeste une manière nouvelle. Le maître, dont le burin est suffisamment exercé atténue ce réalisme hardi qui allait parfois jusqu'à la caricature. C'est ainsi que dès l'année 1512 nous sommes en présence de cette série de cinq estampes datées qui représentent l'histoire de Joseph (B. 19 à 25). Bien plus que les œuvres précédentes elles trahissent le souci de la forme et la recherche d'une composition plus soignée. En même temps on dirait que la mode est devenue plus compliquée. Surtout les femmes, à qui l'on ne peut méconnaître une certaine grâce encore empreinte de gaucherie, nous montrent de riches toilettes et surtout des coiffures de provenance anversoise. L'estampe la mieux réussie de la série est celle où la femme de Putiphar se jetant aux pieds de son mari lui présente la robe de Joseph. Le coucher du soleil à l'arrière-plan est rendu d'une manière curieuse. Quant à l'entassement désordonné de casques, de boucliers, de cuirasses, de têtes et d'angelots sur le pilastre du *Joseph devant Pharaon* (B. 23), il dénote un manque total de sentiment décoratif. Pour la première fois nous

trouvons chez l'échanson, à droite, la figure en demi-lune, à profil perdu.

Nous retrouverons ce profil si caractéristique dans *l'Adoration des Mages* (B. 37) où Lucas exerce encore son burin dans un format pareil à celui de la *Conversion de Saint Paul.* Cette estampe est très importante à cause de la grande échelle des figures. Nulle part, dans son œuvre gravée, Lucas ne les a placées aussi près du spectateur. En outre il y a abordé le problème du jour : le mouvement, dans cette figure couronnée de vignes à l'avant-plan de droite. La composition n'est guère émouvante. Marie, qui approche du type de la Madone de Dürer, et l'Enfant Jésus sont traités avec une certaine froideur. Il est resté peu de chose de l'étable de Bethléem. Des spectateurs indifférents, typés d'une façon remarquable, semblent être témoins d'un drame de la Passion joué par des acteurs professionnels.

Les œuvres de 1514 se rattachent aux précédentes. Une jolie estampe est celle de *Salomon sacrifiant aux Idoles.* A l'arrière-plan nous reconnaissons des personnages de *l'Adoration.* L'idole assise sur une sphère, une étude de nu remarquable, rappelle encore une fois l'influence d'Anvers. Les autres estampes datées de cette année sont la *Madone avec l'Enfant Jésus devant un arbre* (B. 83) et *Pyrame et Thisbé* (B. 135). Dans la première, Lucas s'est approché de très près de la Madone de Dürer. L'estampe de Dürer de 1511 (B. 41) lui a certainement servi de modèle.

XIII. - La bouche de vérité.
Gravure sur bois.

La seconde, dans le Pyrame étendu mort, témoigne d'une grâce un peu affectée. Au demeurant, la toilette somptueuse de Thisbé et une fontaine en gothique de la renaissance que couronne l'Amour tirant de l'arc lui donnent un aspect d'une grande richesse. C'est probablement vers cette époque, peut-être un peu plus tard, que Lucas produisit sa troisième figure de femme nue, *Lucrèce se précipitant sur une épée* (B. 134). Elle marque un progrès sensible sur la Madeleine et l'Ève de ses premières estampes. J'estime pourtant que nous ne devons point la tenir pour une œuvre d'après nature. L'attitude courbée, pleine de souplesse, de ce corps de femme presque monumental nous étonne chez Lucas. Je pense donc que l'estampe de Marc Antoine, d'après une esquisse de Raphaël, Vénus et l'Amour dans une niche (B. 311), lui a servi de modèle. Il est curieux de voir comment une figure idéale de Raphaël se transforme sous le burin de Lucas en une femelle en proie aux affres de l'agonie. Nos idées se reportent d'elles-mêmes vers cet autre produit de naturalisme outrancier, l'*Ève mangeant la pomme,* d'une des eaux-fortes de Rembrandt (B. 28).

C'est en 1515 que Lucas compose la planche la plus importante de cette série de feuilles pompeuses, le *Triomphe de Mardochée* (B. 32, Pl. XIV). Sa technique est arrivée à un haut degré de maturité, ce qui ne nous étonnera pas quand on saura, comme

nous l'avons démontré ailleurs (1), qu'il s'est inspiré ici de la fameuse estampe de Dürer, *le Chevalier, la Mort et le Diable*, un des chefs-d'œuvre de l'art de la gravure. Cela ressort clairement de sa technique, par exemple de la façon de traiter le sol. En outre le superbe destrier que chevauche Mardochée et qui donne à l'œuvre de Lucas une si grande allure est copié à rebours avec très peu de modifications de celui du Chevalier.

Le Christ et Véronique (B. 72) a moins de prétention et plus de charme. Le visage du Christ y est plus expressif qu'il ne l'est généralement chez Lucas.

Tandis que, dans la première période, le maître se sentait attiré surtout vers l'Ancien Testament, à partir de 1515 les scènes du Nouveau Testament et les représentations de saints se montrent de plus en plus fréquentes. La petite *Répudiation d'Agar,* de 1516 (B. 18), constitue provisoirement une exception. Ce fut un des sujets favoris de l'École de Leyde; Cornélis Engebrechtsz. l'a traité à peu près en même temps dans un joli tableautin de la collection Lippman, de Berlin.

Après avoir exécuté quelques estampes de petite dimension, des commandes probablement, comme *Marie et Jean au pied de la Croix* (B. 75), *Le Christ avec les instruments de la passion* (B. 76), qui servit de

(1) Bulletin van den *Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* 1911.

modèle au tableau des Offices attribué erronément à Lucas lui-même, *St Pierre et St Paul tenant le suaire* (B. 105), où la figure de St Paul a tant de noblesse d'expression, Lucas entreprit en 1517 un travail plus important que l'on peut considérer comme le pendant de l'Ecce Homo.

Le grand Calvaire (B. 74, Pl. XV) nous montre clairement les mérites et les faiblesses de Lucas. L'événement qui fit se déchirer le voile du temple se trouve ici dessiné avec une froideur quasi sceptique. La montagne des Olives, qui nous apparaît comme une colline tronquée afin de mieux dégager le fond où il y a des lointains admirables, porte sur son plateau supérieur les trois croix et le groupe immédiatement intéressé à l'action. St Jean et les femmes pleurent ou défaillent au pied du bois où est cloué leur maître. Longinus, en armure de chevalier, aidé par un domestique, enfonce sa lance dans le flanc du Christ. Les valets de bourreau s'occupent activement ou insultent les crucifiés qui attirent à peine notre attention. Nous y cherchons en vain ce tragique que nous rencontrons chez le violent contemporain de Lucas, l'Allemand Matthias Grünewald et, cent ans plus tard, chez Rembrandt. Comme toujours, la foule, témoin indifférent du drame, est rendue avec une sorte de prédilection. Les soldats qui se battent pour la robe du Christ constituent un petit morceau de genre qui trouve sa source dans la Bible. Un mendiant à moitié nu, admirablement typé, s'en est

affublé presque tandis que survient un collègue qui le menace de son poignard. Mais un troisième larron, mieux armé, paraît décider la victoire en sa faveur. Le jeune homme, qui apparemment possède son terrain de chasse sur le calvaire et qui fourre tranquillement un oiseau dans sa gibecière, est très caractéristique. Sur la main du chasseur, le faucon indigné voit disparaître le butin qui lui revient légitimement.

Si l'on pouvait admettre que Lucas a voulu nous montrer moins le tragique du Golgotha que la cruelle indifférence des hommes, en ce cas l'on pourrait ranger le Calvaire parmi ses œuvres les mieux réussies.

L'année 1518 est exclusivement consacrée à des sujets religieux dont *Esther devant Ahasvérus* (B. 31), une *Tentation du Christ* (B. 41), la curieuse série des *quatre Évangélistes* (B. 100-103) et un *Christ couronné d'épines* (B. 69) sont les morceaux les plus importants. *La Madeleine sur les nues* nous paraît être la première version de ce chef-d'œuvre déjà nommé : la *Madeleine s'adonnant aux plaisirs terrestres* (B. 122, Pl. XVII). Dans la partie la plus ombreuse d'un bois d'ailleurs clairsemé, quelques couples d'âge mûr sont en train de se conter fleurette. Au milieu, la sainte que par anticipation l'on reconnaît à son auréole se trouve entraînée dans le rythme lent d'une danse dont un tambour et une flûte scandent le mouvement. Un jeune homme impatient et une jeune Hollandaise qui ne manque pas de faire quelques façons attendent

XIV. - Mardochée mené en triomphe.
Gravure sur cuivre.

leur tour, tandis qu'à droite on voit un seigneur et une dame noble d'un âge relativement avancé quittant la fête. Au second plan, dans un terrain joliment dégagé, nous voyons la sainte à cheval précédant sa suite, en train de courir le cerf. Des chasseurs sonnent du cor, des chiens se précipitent sur la bête qui fuit. Enfin, à l'arrière-plan, une scène aux personnages minuscules nous montre quatre anges qui tiennent la sainte élevée en extase.

Les gens de qualité et leur suite, encore une fois, sont admirablement typés. Cependant nous n'aurons point la sensation du tourbillon où les plaisirs de ce monde entraînent leurs victimes. On a plutôt l'impression d'une partie de campagne assez fade qu'un bouffon plein de vivacité essaie en vain de transformer en gaîté folle.

La taille est large, un peu lourde par-ci par-là. Ainsi l'opposition entre l'avant et l'arrière-plan est devenue trop forte. Tandis qu'à ce point de vue la danse de la Madeleine ne marque pas un progrès sur le calvaire, antérieur de deux ans, la supériorité de sa composition éclate au premier coup d'œil. Les nombreuses grandes figures de l'avant-plan sont groupées avec plus de légèreté. L'arrière-plan montre des lointains plus profonds.

Dans cette même année 1519 Lucas a traité un autre épisode de la vie de la sainte (B. 77). Le ressuscité vient de se faire connaître à cette pécheresse de laquelle il avait chassé sept démons, en disant :

« Marie ». « Et elle s'étant retournée lui dit : Rabboni, c'est-à-dire : Mon maître. Jésus lui dit : Ne me touchez point, car je ne suis pas encore monté vers mon Père. » Ce sont bien ces versets sublimes que le graveur a rendus par une de ses œuvres les plus émouvantes. Le même sentiment pénètre le portrait du *jeune homme à la tête de mort* (B. 174) qui a probablement vu le jour aux environs de 1519. On a cru y voir un portrait du maître par lui-même. Mais on sera forcé d'attribuer à cette estampe une portée plus générale. Je pense que par de semblables figures les artistes du seizième siècle voulaient nous montrer cette sagesse que la « Vanitas » devait enseigner plus tard. Ils nous adressent ces mots que nous trouvons également sur une vieille copie de cette estampe : *Respice finem*, il faut mourir. Peut-être aussi ne sont-elles que l'illustration d'une devise que je trouvai sur une mauvaise copie postérieure : *Porter la mort dans son sein*. On n'a pas encore fait observer, à ma connaissance, que le crâne est copié sur celui des *Armes de la Mort,* de Dürer, de 1503.

Citons encore un *Péché Originel* (B. 8) où il y a une Ève assise qui témoigne d'un nouveau progrès dans la science du nu, et nous voici arrivés à l'année 1520. Quelques petites estampes se rapprochent par leur sentiment de celles de 1519 que nous venons de décrire. La *rencontre de Joachim et d'Anne* (B. 34) datée de 1520, *de Marie et d'Élisabeth* (B. 36) surtout sont des œuvres particulièrement séduisantes.

C'est ici qu'il convient de placer le voyage du maître à Anvers et nous aurons à dégager désormais les impressions nouvelles qu'il a ressenties. Quelques estampes de l'année 1520 (B. 12, 29, 125, 150, 159, 172), bien qu'elles ne trahissent pas encore une influence nouvelle nettement déterminée, ont dû voir le jour à Anvers. Ce sont les seules eaux-fortes de l'œuvre de Lucas de Leyde.

Depuis longtemps les armuriers employaient les mordants pour le damasquinage des armes. Ce n'est que plus tard que l'on imagine de fixer sur le papier l'empreinte d'une planche ainsi préparée. Les premières eaux-fortes — les incunables de cet art (1) — furent imprimées en Allemagne, au cours des vingt premières années du seizième siècle. La toute première qui porte un millésime est une estampe de 1513, d'Urse Graf. Dürer et les Beham employèrent le nouveau procédé, mais c'est Albert Altdorfer qui devait nous montrer comment un artiste pouvait y donner libre cours à toute sa fantaisie.

Dans les Pays-Bas on ne trouve pas d'eaux-fortes antérieures à celles de Lucas datées de 1520. Comme nous savons que l'artiste rencontra précisément au cours de cette année Dürer à Anvers, nous pouvons admettre l'hypothèse qu'il y fut entraîné à s'exercer dans la technique nouvelle. Les moins

(1) A consulter utilement le 8e fascicule de la « Graphische Gesellschaft. Incunabelen der deutschen und niederländischen Radierung, herausgegeben von Gustav Pauli 1908 ».

réussies de ces eaux-fortes sont la *Sainte Barbe* (B. 125) et un *Fou embrassant une jeune fille* (B. 150). Le *David en prières* (B. 29) et le *Caïn* (B. 12) valent mieux. Une autre estampe, qu'il faudrait mentionner dans la série des eaux-fortes, c'est *l'Espiègle* (B. 159, Pl. XVIII). De même que dans les autres planches, on y trouve le procédé de l'eau-forte employé conjointement avec celui de la gravure. Le sujet de cette estampe humoristique ne se dégage pas avec précision. Outre le *Départ pour le marché* de Schongauër, Lucas aura probablement eu l'occasion de feuilleter la vie d'Ulenspiegel, un petit livre illustré de bois, imprimé à Anvers quelques années auparavant. Il est possible qu'il ait voulu illustrer le départ des parents d'Ulenspiegel vers Meyborg. L'odyssée, du reste, des pauvres gens accablés d'une progéniture nombreuse fut déjà traitée au quinzième siècle. Le fantastique Evrard y vit une satire du voyage de Dürer aux Pays-Bas, et il défendit cette opinion saugrenue avec fanatisme. Il reconnaît même la femme de Dürer, « cette terrible Agnès Frey », dans la pauvre petite commère de l'estampe.

Dans le portrait de l'*empereur Maximilien* (B. 172) les deux procédés sont combinés de la manière la plus heureuse. Cette œuvre ne mérite pas cependant la place d'honneur qu'on lui donne généralement depuis Van Mander. Lucas, qui n'aura probablement jamais vu l'empereur, a copié la gravure sur bois de Dürer de 1519, l'année de la mort de Maximilien, en

XV. — Le calvaire.
Gravure sur cuivre.

faisant usage de tous les détails qu'avait donnés le graveur sur bois (1). Le dessin de Lucas qui a servi à cette gravure a été publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2). Le lieu de conservation actuel m'en est inconnu.

Dans les Pays-Bas méridionaux, après la visite de Dürer, nous voyons encore d'autres maîtres s'appliquer à l'eau-forte. On pourait presque considérer Dirick Vellert, le peintre sur verre anversois, le maître avec l'Ecrevisse, et Lucas, comme une sorte d'association qui se proposa d'exploiter la nouvelle invention dans les Pays-Bas. Les eaux-fortes de Vellert de 1522, 1523 et 1525 ont ce je ne sais quoi de rude et d'enjoué qui est le propre du procédé. Le tempérament de Lucas ne le portait pas à faire valoir ces qualités. Aussi après une année d'essais nous le voyons revenir à la gravure au burin qu'il devait préférer.

La *petite Passion* tout à fait burinée de 1521 nous montre Lucas sous l'influence exclusive du grand maître allemand. La série des quatorze estampes est visiblement inspirée de la *petite Passion* de Dürer de 1512, dont, à quelques millimètres près, elle a le format. Dans son *Saint Jérôme* (B. 114, Pl. XX), également sous l'influence du *Hieronymus im gehäuse*

---

(1) L'emprunt a déjà été signalé par Evrard : *Lucas de Leyde et Albrecht Dürer*, page 491.

(2) 1876, tome I, page 525, sous le nom de Dürer.

de Dürer, on retrouve cependant une note plus personnelle que dans la *Passion*. Le visage ridé du Saint, certainement dessiné d'après nature, est d'une grandeur émouvante qui n'est point éclipsée par le *Saint Jérôme* que Dürer à l'admiration de tous peignit à Anvers, et qui a été retrouvé il y a quelques années au Musée de Lisbonne.

Pendant les premières années qui suivent son séjour à Anvers, les estampes de Lucas deviennent plus rares ; celui-ci paraît s'être appliqué davantage au portrait dessiné et à la peinture. Nous ne possédons aucune estampe de 1522. Une *Madone au croissant* (B. 82), dans le style de Dürer, une *Vierge avec l'Enfant assise sous un arbre* (B. 84), ainsi que le spirituel *Arracheur de dents* (B. 157, Pl. XXIV) portent le millésime 1523. Cette dernière estampe, où la femme qui sert d'aide à l'homme de l'art subtilise la bourse du patient avec un regard de commisération comique, est bientôt suivie en 1524 par un *Couple en train de faire de la musique* (B. 155) et *l'Excision des pierres de folie* (B. 156), pleins d'humour. Une estampe de 1525 (B. 136, Pl. XXVI), plus importante, procède du même esprit. C'est dans le « Der Minnen Loep » de Dirk Potter que Lucas aura lu le récit du sage magicien Virgile. Lucrèce, une jeune fille romanesque, qui ne sortait que rarement, avait coutume cependant de passer ses nuits à la fenêtre d'une tour au pied de laquelle venait la saluer Virgile. Un jour elle s'engage à descendre une corbeille où Virgile pourrait prendre

place et à le hisser jusqu'à elle, pour « qu'ils puissent vivre paisiblement ensemble sans soupirer ».

Virgile, c'est à peine s'il eut la patience d'attendre l'heure convenue, ainsi raconte Potter, est exact au rendez-vous. La jeune femme paraît à sa fenêtre, mais auprès d'elle se trouve déjà un galant, son ami Berthamas avec l'aide de qui elle ne hisse son amant qu'à mi-hauteur, entre le sol et la fenêtre, où il demeure suspendu jusqu'au jour :

Voilà donc suspendu l'honorable sire,
En sorte que le monde entier put le contempler,
Ce qui n'était pas convenable
Pour un homme d'une si grande considération.

C'est ce petit épisode de la chronique scandaleuse de Rome que Lucas à traité dans son estampe de la façon la plus spirituelle. Les visages réjouis de ses concitoyens notoires nous montrent assez combien s'est compromis ce galant mais trop sage bachelier. Un dessin du musée de Lille (Pl. XXV) semble être une première version du même sujet. Les deux figures à gauche se trouvent reportées au centre de la gravure(1).

Ce n'est pas seulement l'influence de Dürer arrivée à sa plus grande force que nous remarquons chez Lucas, aux environs de 1520. Dès 1524 d'autres tendances vont s'exercer sur lui et provoquer dans

(1) Cette remarque a déjà été faite par Evrard, *op. cit.*, page 765.

sa manière une dernière révolution. Ce goût de l'humour que nous avons déjà remarqué chez Lucas au commencement de sa carrière a trouvé à Anvers des aliments nouveaux, comme nous avons pu le voir dans ces dernières œuvres. Quentin Matsys et son école, Marinus van Rymerswael peut-être n'y sont point étrangers.

Une autre tendance semble avoir préoccupé le maître d'une façon plus durable. La mode à laquelle sacrifièrent les romanisants des Pays-Bas méridionaux, Bernard van Orley et Jean de Mabuse, aiguilla de même Lucas vers l'étude du grand art des maîtres italiens. Dorénavant Marc Antoine Raymondi et Augustin Musi, les vulgarisateurs de cet art, vont le guider autant dans le choix des sujets que dans sa technique.

L'œuvre de Marc Antoine a beaucoup de points de contact avec celle de Lucas. Cela n'est guère étonnant. Tous deux ont porté leur facture du début, si fine mais de courte haleine, si l'on peut s'exprimer ainsi, à une technique linéaire plus parfaite, sous l'influence du même maître : Albert Dürer. En outre, nous avons déjà vu comment les premières œuvres de Lucas inspirèrent le graveur italien et adoucirent sa manière. Les rôles sont renversés dans les années de 1520 à 1530. Marc Antoine et ses élèves ont mis de plus en plus leur burin au service des peintres et des sculpteurs romains. Une vulgarisation rapide des œuvres de Raphaël, de ses dessins surtout, tel est

XVI. — Portrait d'une jeune femme.
Dessin.
British Museum, Département des Estampes.

le but de cet art de la gravure dont nous savons qu'il se vendait dans les Pays-Bas. Le goût de la taille fine et soignée s'altéra rapidement. Il s'y substitua une technique plus sommaire, plus hâtive, plus économique. Il n'en pouvait pas être autrement étant donné les œuvres largement traitées qu'elle était destinée à reproduire.

Chez Lucas, cette dernière transformation de sa manière se fait lentement. C'est ainsi que la taille et les hachures des feuilles de 1528 et 1529 ne sont pas sensiblement différentes de celles qui précèdent. Mais déjà alors un goût très caractérisé pour les figures nues, aux mouvements violents, se fait jour. Dans les dix-neuf dernières estampes du maître, qui consacra auparavant une imagination si riche à l'habillement de ses personnages, nous trouvons seulement trois figures, celles de Dieu le Père et de Pallas, qui ne soient pas complètement nues. Bien qu'on les considère généralement, et avec assez de raison, comme la partie la moins heureuse de l'œuvre de Lucas, il s'y trouve cependant des planches qui ne sont point à dédaigner. Dans la *Vénus* de 1528 (B. 138) on remarque de très sérieuses qualités. *Vénus la très belle déesse Damours*, c'est ainsi que Lucas intitule son estampe. On dirait qu'il brandit le drapeau de l'esprit latin, tout fier qu'il est de s'arracher aux influences germaniques. Les six estampes de 1529 qui représentent des scènes du paradis nous montrent des nus d'une grâce élancée.

La figure d'Ève, dans le *Péché originel* (B. 3), témoigne d'une certaine recherche vers la plénitude de la forme. Dans le *Meurtre d'Abel* (B. 5) c'est la tension musculaire de ces deux corps d'athlètes qui nous attire, et *l'Ève pleurant son fils* (B.6) qui trahit par une allure violente et monumentale l'influence de la Lucrèce de Marc Antoine (B. 192) n'est pas sans émouvoir. Une estampe de 1530 : *Loth et ses filles* (B. 16), nous frappe par la façon de traiter les nus par un clair obscur qui nous fait penser aux meilleures œuvres de la jeunesse du maître. Mais ces grandes qualités que Lucas avaient conservées jusqu'ici semblent bien s'être perdues dans la série des *Sept Vertus* (B. 127-130) de 1530. Il y représente sept figures de nues dans des attitudes contournées. La gravure, toute linéaire, en est d'une pauvreté, d'une dureté attristantes. Une feuille, *la Charité* (B. 129), est si mal gravée qu'on doit presque admettre que la série a été complétée plus tard par un graveur maladroit.

Les nouvelles tendances que nous fait pressentir la dernière manière du maître ressortent surtout d'une estampe comme *Mars et Vénus* (B. 137, Pl. XXXIII). Le dieu musclé, au regard farouche, qui repose la main sur la poignée de son glaive, contient en germe les figures aux fortes musculatures d'un Goltzius ou d'un de Ghyn. Désormais le trait linéaire va régner dans l'art de la gravure. La couleur, cette qualité qui donnait aux premières estampes de Lucas leur caractère nettement hollandais et affirmait leur valeur vis-

à-vis de celles de Dürer et Marc Antoine, est désormais bannie de la gravure hollandaise. Seulement un siècle plus tard elle renaîtra avec une force plus grande encore dans les eaux-fortes de Rembrandt.

Les feuilles de 1530 sont les dernières estampes datées. A la mort du maître, usé avant l'âge, survenue trois années plus tard, on trouvera encore une figure de déesse non achevée (B. 139).

C'est la déesse qui n'a pas connu de jeunesse et qui orna son égide avec la tête de la Méduse : la sage Pallas-Athéné.

L'œuvre gravé de Lucas de Leyde fournit une documentation importante à l'histoire de l'estampe du XVIe siècle et de son évolution vers la gravure moderne. Dans la période restreinte de son activité, moins d'un quart de siècle, il a d'abord adopté la manière prudente du quinzième siècle, et, de suite, suivant pas à pas Dürer dans son évolution, il a acquis cette taille souple qui de tout temps a produit les chefs-d'œuvre de la gravure. On lui a reproché généralement d'avoir encore à la fin de sa carrière tenté de plier son génie hollandais, réaliste et patient, à ces grandes et larges conceptions qui sont le propre de l'esprit latin. En effet, dans ses dernières compositions nous trouvons des vides déconcertants et une déplorable sécheresse. Mais ici encore, en dépit de cette tentative avortée, on aurait tort de ne pas admirer chez l'artiste mort à la fleur de l'âge une

étonnante vitalité. Peut-être un psychologue aurait pu prédire qu'il devait échouer. Il est pourtant certain que l'avenir de l'art, dans les cent premières années, se trouvait là où Lucas l'avait cherché : dans les grandes synthèses. Il semble avoir eu une compréhension de ce que la renaissance devait nous apporter, l'indépendance, la domination où l'artiste se trouve vis-à-vis de son sujet et de ses outils. Cette puissance et cette mobilité d'esprit qui se manifestent depuis Michel Ange dans les attitudes forcées mais impressionnantes des figures nues, ce sont là les qualités auxquelles Lucas, dans les dernières années de sa vie, années de souffrances et de maladies, a aspiré avec une ardeur qui, peut-être, s'allumait à cette faiblesse même.

LES GRAVURES SUR BOIS

L'œuvre gravée sur bois de l'artiste de Leide n'est pas si développée que son œuvre gravée proprement dite, et elle naquit aussi certainement dans un espace de temps plus court. Elle ne constitue peut-être pas non plus une manifestation de la personnalité aussi directe que ses gravures. Ici encore il n'est pas impossible que l'artiste n'a fait que fournir les dessins qui devaient être ensuite taillés dans le bois par des techniciens spécialistes. A ce sujet, la

XVII. — Marie-Madeleine se livrant aux plaisirs du monde.
Gravure sur cuivre.

circonstance qu'aucun des bois que nous relevons dans l'œuvre de Lucas ne montre de signature est d'autant plus caractéristique qu'il en est tout autrement pour ses gravures. Par contre, une des toutes premières feuilles que Dülberg attribua à Lucas en faisant preuve d'un grand sentiment de style porte la marque du xylographe Jost de Neghker qui travailla à Anvers, plus tard à Augsbourg. C'est un *St Martin partageant son manteau,* qui apparaît déjà dans le Breviarum Trajectensis qui fut imprimé le 31 mars 1508 à Leide chez Jan Severtsz. Cette feuille remarquable trahit les mêmes fautes de dessin qui caractérisent les premières gravures. Cet imprimeur de Leide a donc su de bonne heure tirer parti du talent de Lucas. Campbell Dodgson, en classifiant d'une façon critique les attributions de Dülberg, ne nous indique pas moins de 57 gravures sur bois dont Jan Severtsz. orna six livres imprimés chez lui. La plus grande part, et de loin, apparaît pour la première fois dans un *missale ad ritum ecclesiæ Trajectensis* de 1514 et dans un *Ortulus Anime* de 1515. Nous pouvons donc considérer ces années et celles qui précèdent immédiatement comme étant celles où l'activité de Lucas dans le domaine de l'illustration était la plus féconde. Dans la célèbre *Cronycke van Holland, Zeeland ende Friesland,* également imprimée chez Jan Seversz., en 1517, on ne rencontre pas plus que sept petites estampes, dans quatre Bibles imprimées

par Vorsterman, à Anvers, de 1528 à 1532, pas plus que trois qui n'avaient pas été utilisées auparavant.

Tout nous indique au demeurant que Lucas n'a presque plus pratiqué la gravure sur bois après 1520. Aussi la plupart des estampes non destinées à l'illustration de livres auront certainement vu le jour avant 1515. Parmi celles-ci nous pouvons considérer, à cause de son dessin défectueux, comme une des plus anciennes celle que découvrit Dülberg dans la collection parisienne d'Edm. de Rothschild. Elle nous offre la représentation, très rare dans l'Iconographie de l'époque, d'une *Femme au rouet*(1). La forme originale des mains trop petites pourrait faire douter de la justesse de cette attribution, si le type de la figure ne concordait pas entièrement avec celui des figures de femmes des premières gravures. Au surplus, l'exemplaire est imprimé dans un passe-partout qui fut dessiné sans aucun doute par Lucas, encore qu'il n'ait pas été destiné à cette estampe pour laquelle il est un peu trop grand, mais pour une suite postérieure en date.

La plus grande partie des bois déjà décrits par Bartsch a pu être ramenée à deux séries de la même espèce, composées chacune de six feuilles, auxquelles on a donné le titre : *Les tromperies des femmes et la*

(1) Reproduite dans Dülberg, Frühholländer IV (In Paris), Pl. 19.

folie des hommes. L'une suite se compose de feuilles de très grand format, l'autre de feuilles plus petites.

J'estime que les deux séries ont vu le jour entre les années 1510 et 1515 environ. Les grandes feuilles surtout sont faciles à dater. *Salomon adorant les faux dieux* (B. 8), le *Virgile dans le panier* (B. 16) sont manifestement de l'époque où les premiers bois de Dürer, l'Apocalypse et la Vie de Marie, faisaient valoir une très grande influence sur le jeune maître. Le *Martyre de Saint Jean l'Évangéliste* doit, comme nous l'indiquions déjà, être mis à côté de ces feuilles de Lucas. Celui-ci ne s'est pas seulement inspiré des bois de Dürer pour ce qui concerne ses types et la composition de ses estampes. Ici encore il a beaucoup appris au point de vue de la technique de l'admirable taille, du trait si large de Dürer. Seulement les lignes de Lucas sont en général plus longues, mais aussi d'un mouvement plus lent que les tailles plus courtes, plus nerveuses de Dürer.

De même les nombreux points de ressemblance que ces feuilles offrent avec des gravures datées rendent vraisemblable qu'elles sont de l'année 1512 ou à peu près.

Les deux bois que nous venons de mentionner offrent la même richesse de formes que les cinq gravures de l'*histoire de Joseph* (1512) et de *Salomon sacrifiant aux idoles* (1514).

On peut également comparer à ces gravures la *Bouche de la vérité* (Passavant III, n° 23, Pl. XIII).

Cette remarquable estampe nous représente de nouveau un épisode qui se trouve dans *Der Minnen Loep* de Potter, dans l'histoire de Pauline et Romanelle.

Un écoutète avec la verge siège à côté de l'animal fabuleux fabriqué par Virgile.

Une jeune femme, soupçonnée à bon droit par son mari d'avoir donné des coups de canif dans le contrat de mariage, est agenouillée devant lui et plonge sans peur sa main gauche dans la gueule ouverte. Car son amoureux déguisé en bouffon l'a attaquée et embrassée sur le chemin qui conduit au lieu de justice. Maintenant elle jure sans aucune hésitation que jamais personne ne l'a touchée si ce n'est son mari et ce fou. Le monstre par trop machinal reste bouche bée. A la fureur de celui qui l'a fabriqué, il ne punit que le parjure au sens littéral.

En dehors des trois feuilles précitées on rapporte également à la suite des grandes Tromperies : *Samson et Dalila* (B. 6), *Salomé portant la tête de Saint Jean* (B. 12), *Virgile dans le panier* (B. 16) et le *Péché originel* qui, à mon sens, est un peu postérieur en date, 1519 environ.

Les mêmes sujets à peu près forment la suite des petites *Tromperies de Femmes*. Seulement *Jaël et Sisara* (B. 7) et *Jézabel promettant à Achab la vigne de Naboth* (B. 11) ont pris la place des deux compositions profanes tirées du roman populaire de Virgile. J'estime que ces feuilles ont vu le jour en 1510 ou les

XVIII. — L'espiègle.
Eau-forte.

années suivantes, tandis que seul le *Péché originel* me paraît d'une date un peu postérieure. Elles se présentent d'après Bartsch (vol. VII, page 439) parfois dans un passe-partout qui est le même que celui où est imprimée la *Femme au Rouet*. Leur technique est un peu moins savante, un peu plus lâchée que celle des grandes feuilles et s'apparente par là à la taille plus primitive, plus quinzième siècle de Jacob Cornelisz van Oostzanen.

De par ses dimensions et son sujet, la feuille trouvée par Campbell Dodgson parmi l'œuvre de Dürer au Cabinet des estampes de Paris, la *Phillis chevauchant Aristote* (1), devrait être comptée parmi la suite des grandes feuilles, si sa taille extraordinairement large, sur laquelle Dodgson lui-même appelle notre attention, ne lui réservait une place à part. De même, cette feuille sort de la série par la grandeur des figures par rapport aux dimensions du cadre. On pourra la dater un peu plus tard que les autres feuilles, en 1516 environ. Au point de vue technique, elle se rapproche de certaines grandes feuilles que Bartsch n'a pas décrites, mais que Passavant et Volbehr ont fait figurer dans leur liste. *Une Adoration des Rois* (Passavant III, p. 8, N° 18), *une Annonciation, une Marie avec l'Enfant,* toutes

(1) *Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen* XXVIII (1897, p. 184), avec une reproduction assez grande, quoique réduite.

demi-figures, *un Christ et la Samaritaine,* celle-ci un peu faible de facture, sont autant d'estampes que je crois pouvoir dater de 1519.

La très grande feuille connue sous le nom l'*Enseigne à bière* (1) qui nous permet de jeter un coup d'œil à l'intérieur d'une maison de débauche, où l'un des jeunes gens assis à la table du festin se laisse voler par la fille qui le caresse, peut également être datée de 1519 à cause de ses formes ornementales. Les curieux *Traînards d'une armée* (B. 17, Pl. XIX) sont complètement pénétrés du même esprit que l'Ulenspiegel, l'eau-forte de 1520.

Ce seront là les dernières gravures sur bois de Lucas. Il peut être à peine question d'un développement technique tel que nous avons pu l'étudier pour les gravures sur cuivre, qui furent certainement exécutées par lui-même. Tout au plus pourrait-on prétendre que les derniers bois ont plus de fermeté, plus de régularité dans les tailles que les ouvrages antérieurs. A l'époque où il changea le plus son style, Lucas n'a plus travaillé pour la gravure sur bois.

---

(1) Publiée pour la première fois par Dülberg dans *Frühholländer* IV, pl. XVIII, d'après le seul exemplaire retrouvé par lui à la Bibliothèque Nationale de Paris. Les Cabinets des estampes d'Amsterdam et de Berlin en possèdent une grande copie à rebours, gravée au burin.

CHAPITRE IV

LES DESSINS ET LA PEINTURE SUR VERRE

Nous connaissons aujourd'hui à peu près trente-cinq dessins de Lucas d'une authenticité indiscutable.

Depuis 1753, le Cabinet des estampes de Londres en possède dix réunis en un carton qui porte la mention : « Lucas Teekeninge 1637 », et que l'on suppose pour ce motif avoir été rassemblés par un collectionneur hollandais : on a nommé Rembrandt. Ils ont une grande importance au point de vue de l'étude du dessin de Lucas, non seulement à cause de leur beauté intrinsèque, mais encore à cause de la variété de leur technique. Cette petite collection nous apprend comment Lucas mania la pointe d'argent et la plume, le crayon et le fusain. D'autres dessins sont éparpillés à Amsterdam, Berlin, Brunswick, Copenhague, Florence, Harlem, Leyde, Lille, Paris, Vienne et Weimar. Le nombre n'en est donc pas grand. Et si loin que puissent s'étendre les trouvailles chez les particuliers et dans les collections publiques, il n'égalera jamais celui des dessins de Dürer que l'on peut si facilement étudier dans la splendide publication

de Lippmann. Un maître néerlandais, le peintre verrier anversois Dirck Vellert, nous a laissé plus de dessins — des suites entières — que le maître hollandais. Cela est dommage. Lucas n'est pas un artiste spontané. La plupart de ses œuvres portent la trace d'un travail acharné. C'est précisément pour l'étude d'un travailleur pareil qu'une esquisse, un crayon offrent tant d'importance. Aussi devons-nous attacher une très grande valeur aux dessins que nous possédons de Lucas et qui constituent l'expression la plus directe de son art. Considérons donc avec la plus grande attention tout d'abord les compositions d'ensemble et, pour finir, la partie la plus importante de cette œuvre dessinée : les portraits.

Un très joli dessin à la plume, le *Christ à Gethsémané,* que je tiens pour un des plus anciens dessins que nous connaissions du jeune maître, ami du peintre sur verre Pierre Cornelisz, fut récemment acquis pour le Cabinet des estampes d'Amsterdam. Le dessin a été transformé au moyen d'un cercle tracé à la main en une composition ronde, ce qu'il n'était pas primitivement. Je pense que nous avons affaire ici à un tout premier projet — exécuté sous l'influence de la petite gravure de Dürer de 1508 (B. 4) — pour la Passion Ronde de 1509. La figure étendue de toute sa longueur à l'avant-plan — sur le dessin S. Pierre, sur la gravure (B. 57) S. Jean — et la circonstance que l'estampe nous montre la composition du dessin à rebours militent en faveur de cette hypothèse. Au

XIX. — Les traînards d'une armée.
Gravure sur bois.

point de vue technique, cependant, il existe une très grande différence entre le dessin assez libre et la gravure encore raide et malhabile. En ce qui concerne l'attribution à Lucas, on devra chercher les meilleurs arguments dans l'œuvre gravée sur bois — les deux feuilles de Samson et Dalila (B. 5 et 6) — et un dessin de beaucoup postérieur et s'écartant à beaucoup de points de vue de celui qui nous occupe : *projet pour un Virgile dans le panier*. Une main du seizième siècle traça sur la feuille les mots devenus presque illisibles : L. van Leyden, Hollander fec.

Un projet de vitrail attribué à Lucas de Leyde, dessin à la plume rehaussé de blanc sur un fond gris, de format rond, fut présenté en vente publique en 1908 à Amsterdam, chez Frédéric Muller. La feuille est reproduite dans le catalogue de cette vente. Elle représente Saül assis sur son trône. D'un air menaçant il élève sa lance de la main droite. David, la harpe sous le bras, évite le coup. Quatre courtisans sont rangés autour du trône. La feuille porte le monogramme manifestement faux de Lucas, mais une date plausible : 1508. Celle-ci rend probable l'attribution au maître qui date de l'année 1509 une série de scènes de la passion destinées à servir de modèles pour des vitraux et qui grava dans la même année son célèbre *David et Saül*. Au surplus le dessin assez faible présente les défauts que nous avons relevés dans les premières œuvres du maître. Un dessin au crayon du Cabinet des estampes d'Amsterdam, un peu plus pos-

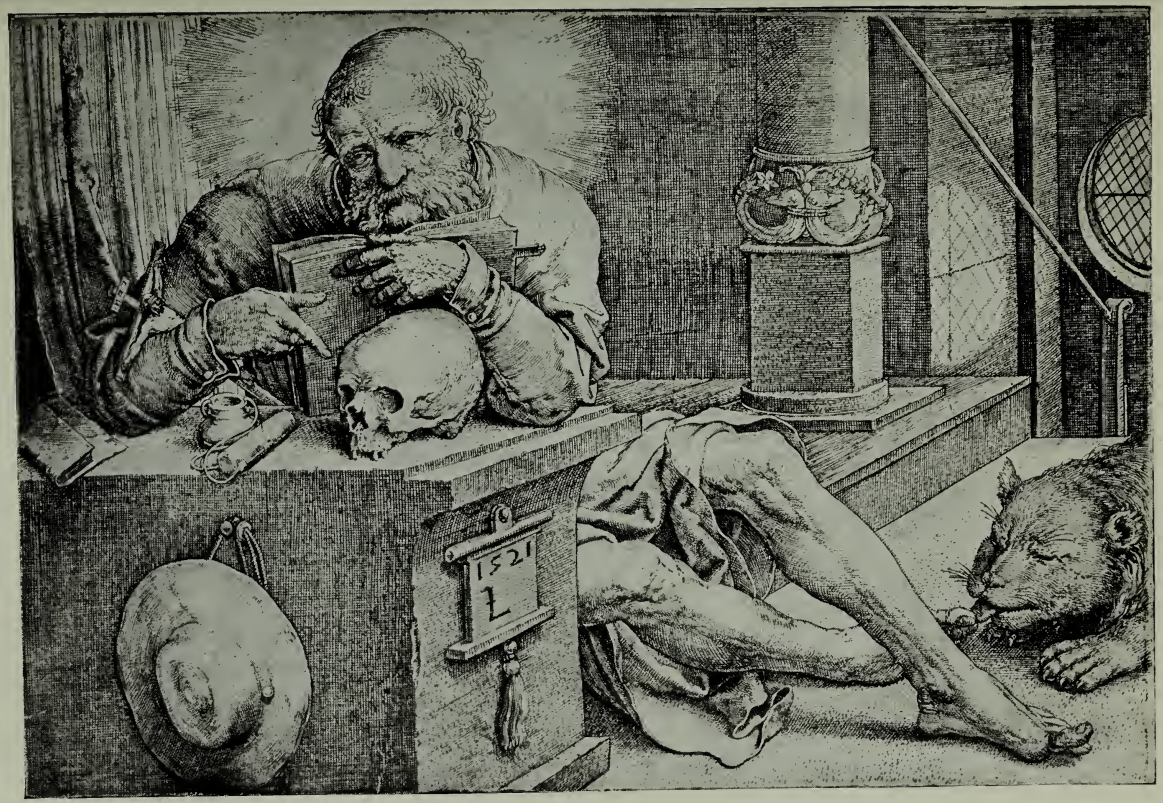
térieur, conçu dans une note plus piquante, nous montre un adolescent fièrement appuyé sur son épée. Le visage qui offre de frappantes analogies avec le David dont nous venons de parler, au petit nez retroussé, nous toise impertinemment. Le dessin est remarquablement large, sobre. Si l'on attribue cette œuvre au maître — et je crois qu'on peut le faire en se fiant à l'inscription du dix-septième siècle — on lui donnera également la paternité d'une esquisse joliment enlevée du Musée de Copenhague, une Madeleine prêchant la multitude. Elle a été publiée dans les *Handzeichnungen* de Meder.

Plus importants que les dessins dont nous venons de parler, encore qu'ils s'y apparentent par une certaine roideur dans l'exécution, sont les huit grands cartons conservés dans la grande église de Gouda avec trois autres d'une facture plus souple que je n'oserais pas attribuer à Lucas. Les feuilles ont beaucoup souffert. Elles sont exposées aujourd'hui dans des cadres de verre, mais il y a quelques années elles se trouvaient encore enroulées dans des cylindres en fer-blanc. Néanmoins ce sont toujours des fragments de la plus haute importance. Il n'existe pas de dessins hollandais de cette époque qui présentent un tel caractère monumental. En accolant les huit feuilles deux par deux, je pus reconstituer quatre des sept sacrements : *le baptême, la confirmation, l'ordination* et *la communion*. La confession, le mariage et l'extrême-onction ont disparu. Les dessins sont traités

dans une manière large, à grands coups de crayon. Sur quelques-uns des cartons, l'ordination, la confirmation et la communion, on relève encore des empâtements de blancs. On se reportera sans peine à la tradition qui attribue ces œuvres à Lucas de Leyde après avoir comparé ces figures avec les portraits de Lucas, surtout une tête d'homme au bonnet de fourrure du British Museum. J'estime qu'elles ont vu le jour en 1515, peut-être un peu plus tôt. Il n'est pas moins séduisant d'accorder créance à cette autre tradition d'après laquelle nous serions ici en présence des cartons des vitraux détruits lors de l'incendie de l'église en 1552. Nous pourrions encore une fois y voir un vestige de la collaboration de Lucas avec son ami le peintre verrier Pierre Kunst.

Nous connaissons au demeurant fort peu de chose sur Lucas peintre verrier. Je lui attribue, après avoir hésité longtemps, un petit rond du Ryksmuseum d'Amsterdam. C'est un *Ecce Homo* d'un format circulaire conçu dans le même sentiment que la passion de 1509 d'un format analogue et qui peut être également comparé avec l'Ecce Homo de cette série tant au point de vue de la composition de l'ensemble que par certains détails, notamment les bouches entr'ouvertes. Le dessin révèle une certaine inexpérience qu'on ne relève pas au même degré dans les estampes de la passion ronde, mais qui se retrouve dans les compositions antérieures comme Samson et Dalila et la Résurrection de Lazare ainsi que dans le dessin de

David et Saül dont nous venons de parler. Par conséquent, si l'on voudra bien y voir comme moi une peinture sur verre de la main même de Lucas, on devra ranger ce petit vitrail parmi ses premières œuvres aux environs de 1508. Abstraction faite de ces quelques fautes de dessin, c'est un très bel échantillon de la peinture sur verre hollandaise du commencement du XVIe siècle. Les parties en grisaille montrent un beau grain. Les jaunes, en opposition avec l'or du cadre, sont très clairs. J'estime que l'encadrement gothique, en feuillages stylisés d'une façon un peu trop académique, encore qu'il joue le même rôle que les passe-partout gothiques des estampes rondes de Lucas, est de beaucoup postérieur. Si mon attribution pouvait être admise, le musée néerlandais posséderait une pièce unique. Le seul vitrail que l'on attribua naguère au maître avec quelque semblant de raison a été probablement exécuté plus tard. Bredius qui le vit il y a plusieurs années à l'Ambrosienne de Milan y reconnut les *Femmes dansant à la rencontre de David*, que Van Mander vit chez Goltzius et d'après quoi Saenredam grava une estampe qui rappelle admirablement le style de Lucas de 1515. D'après Dülberg il ne faut voir dans le vitrail de Milan qu'une copie sur verre de la gravure de Saenredam et non un original. Citons encore, à ce propos, une autre gravure d'un maître (Bartholomé Dolendo ?) qui a imité la technique de Lucas et qui reproduit probablement un vitrail ou



XX. — St-Jérôme.
Gravure sur cuivre.

le carton d'une peinture sur verre de l'année 1519. Elle représente l'*apparition de la Vierge à l'empereur Auguste* et *la Sibylle Tiburtienne*. Surtout la sibylle et les quatre spectateurs offrent tous les caractères des figures de Lucas à l'époque de la Madeleine dansant.

Pour en revenir aux dessins, je place vers la même époque le dessin à la pointe d'argent avec les deux figures nues assises dos à dos sur une sphère, du Musée Britannique. On en est réduit à des conjectures sur la signification de cette admirable étude. Une autre feuille de la même facture, aux Offices de Florence, nous donne la satisfaction rare de comparer l'étude originale et l'estampe à laquelle elle a préludé. La figure drapée, rapidement crayonnée, dont seulement les jambes nues sont poussées avec un soin extrême, a servi, sans aucun doute, pour le Saint Jérôme de 1521. C'est une erreur assez amusante de Dülberg d'avoir publié cette feuille d'un homme drapé, comme une étude de l'Adam de l'estampe de 1531 (B. 10). Je ne connais que deux autres dessins du maître qui ont servi de modèle à des estampes. L'un est un fragment du *Virgile dans le panier* (Pl. XXV), le dessin à la plume du Musée de Lille que j'ai cité en parlant de la gravure de 1525. L'autre dessin à la plume, dont nous avons également fait mention à propos de l'eau-forte qui représente l'empereur Maximilien, de 1520, semble se rapprocher

beaucoup tant au point de vue du style que de l'exécution du dessin de Lille qui est peut-être légèrement antérieur à l'estampe.

Le dessin du Städelsches Kunstinstitut, de Francfort, que Dülberg vante comme étant l'étude très poussée de l'estampe de l'*Evangéliste Saint Luc* (B. 104), n'est probablement qu'une bonne copie d'après cette estampe. Le dessinateur — peut-être de l'école de Goltzius? — avait manifestement en vue quelques têtes caractéristiques. Sur la même feuille il copia le profil si original au bonnet tombant et une autre tête d'une estampe de Lucas bien postérieure, l'*Esther devant Ahasvérus* de 1518 (B. 31).

Mais si, pour le reste, les dessins pouvant fournir un lien immédiat avec l'œuvre gravée nous font défaut, un superbe dessin au crayon, *la Madone et l'Enfant,* qui se trouve à Londres, peut être mis en relation étroite avec un tableautin d'environ 1528. Le trait un peu lourd qui caractérise cette feuille, nous le retrouvons également dans les dessins de la même époque dont l'un, au crayon, — une *Jeune femme tenant un livre à la main,* se trouve à Vienne, et l'autre, à la plume, une *Jeune femme assise devant un pupitre*, est au Cabinet des estampes de Berlin. Un dessin à la plume, que je fus assez heureux de trouver au Musée grand-ducal de Brunswick, se rapproche assez de ce dernier par la technique, encore que certaine affectation dans la pose doit nous le faire tenir pour un peu antérieur. C'est la *Judith portant la tête d'Holopherne*

qui fut gravée par Jean Saenredam ainsi que son pendant *Jaël tuant Sisara*. Un autre dessin à la plume, *David coupant la tête à Goliath,* du Cabinet des estampes de Londres, doit avoir été exécuté vers la même époque, aux environs de 1525. Contrairement aux dessins dont nous venons de parler, celui-ci est exécuté avec un soin extrême qui démontre assez qu'il était destiné au xylographe.

Il est curieux que dans les dessins de Lucas d'après 1520 nous retrouvions si peu de l'idéal que le maître poursuit avec tant d'ostentation dans ses gravures. Le trait est lourd et ne trahit en aucune façon cette dextérité géniale qui doit nécessairement accompagner le pouvoir de synthétiser appartenant au génie. La lourdeur de ces dessins fait éclater d'autant mieux que la manière large des dernières gravures de Lucas ne correspond nullement avec son esprit lent et réfléchi. Si ceci nous rappelle où s'arrêtent les aptitudes de notre maître, une série assez grande de portraits dessinés nous donne la plus forte impression de ses mérites.

Il est intéressant que ce soient les premiers de ces portraits qui aient été exécutés brutalement, d'un seul jet. Le buste d'un jeune homme à barbe courte dans la manière du dessin d'Amsterdam, et un jeune homme à mi-corps, assis devant une niche, tous deux à Londres, montrent une simplicité étonnante dans la conception, une grandeur d'exécution insoupçonnée. La première feuille porte cette inscription du

XVIIe siècle : *Dat heeft Luycas van L. gemaect 1512* (Lucas de L. a fait ceci, 1512); la deuxième, un fusain, porte le millésime 1513. Deux autres portraits, également à Londres, suivent ceux-ci par ordre de date. Il s'agit du jeune homme au bonnet de fourrure que nous avons mentionné à propos des cartons de Gouda comme datant de 1515, et un admirable portrait de jeune femme, avec à droite et dans le fond une rapide esquisse de tête d'homme, datée de 1519 (Pl. XVI). Sidney Colvin, qui publia les dix dessins de Londres dans le « Jahrbuch der Königlich preussischen Kunst sammlungen » (1), avait vu dans ces têtes des esquisses pour la Madeleine et son ami de la fameuse estampe de 1519. La ressemblance est cependant fort mince. Mais Colvin n'était pas si loin de la vérité. Parmi les couples assis à droite, le dernier semble avoir été exécuté sous l'influence de cette étude. Le fait que sur l'estampe l'homme est assis à la droite de la femme constitue un argument de plus. Comme c'a été le cas avec Dülberg à propos du Saint Jérôme on voit qu'un bon historien d'art suggère la vérité même quand il se trompe. Ce dessin au crayon, rehaussé de blanc, dans la figure de la femme, correspond aux cartons de Gouda où nous avons également signalé les traces de gouache blanche. Lucas essaie de rendre plus patiemment et avec plus de détails le réalisme de cette figure de femme. Mais on y trouve déjà cette

(1) Tome XIV.

XXI. — Portrait de femme.
Dessin.
Musée Grand-Ducal, Weimar.

lassitude de la main qu'on remarque si fort dans des estampes comme le *Christ et Madeleine*, et l'Homme avec la tête de Mort. C'est comme si le maître, âgé de vingt-cinq ans, accomplissait sa tâche avec un soin extrême mais sans joie. Et pourtant il fit de ses meilleures choses.

Un assez grand nombre de portraits au crayon doit avoir vu le jour vers 1521 ou peu après. La Fondation Teyler, à Harlem, possède un petit portrait d'homme daté de 1521, sur lequel, du reste, j'ai quelques doutes quant à l'authenticité. Cinq autres portraits d'homme et deux têtes de femme ont une importance plus grande. Le Louvre en possède quatre, les autres se trouvent respectivement au Musée de Copenhague, à la Halle aux Draps de Leide et au Musée grand-ducal de Weimar.

Ces portraits sont parmi ce qu'il y a de meilleur dans l'œuvre du maître. Certainement les portraits au fusain et au crayon qu'il a vu exécuter par Dürer, à Anvers, au cours de cette année, auront ravivé son goût pour le portrait dessiné. Cette particularité de Dürer, qui consiste à indiquer dans les yeux le reflet de la fenêtre qui les éclaire, imitée par beaucoup d'autres, nous la retrouvons également ici. De même, la longue ligne frémissante de la bouche, comme le donne l'allemand, est rendue avec quelque exagération. Cependant ces têtes d'hommes et de femmes appartiennent aux œuvres les plus originales de Lucas.

Son manque absolu de fantaisie, de tempérament

aussi ne pouvaient lui nuire en l'occurrence. Son œil exercé, pénétrant, sa main experte en faisaient un portraitiste excellent. Il n'y a rien dans ces portraits qui ressemble à du chiqué, à de la déclamation. Il n'y a qu'un traducteur fidèle de la réalité. Quelle ressemblance parlante avec le modèle a dû avoir cette tête grandeur nature du Musée de Weimar, une bourgeoise hollandaise un peu massive, un peu lasse aussi (Pl. XXI). D'une beauté plus spirituelle est le portrait de jeune homme (Pl. XXII) de la Halle aux Draps de Leide. La fixité de ce visage où éclate la conscience de soi, le superbe modelé des traits, la douce lumière du regard, il n'y a rien dans l'œuvre de Lucas qui surpasse ce dessin.

CHAPITRE V

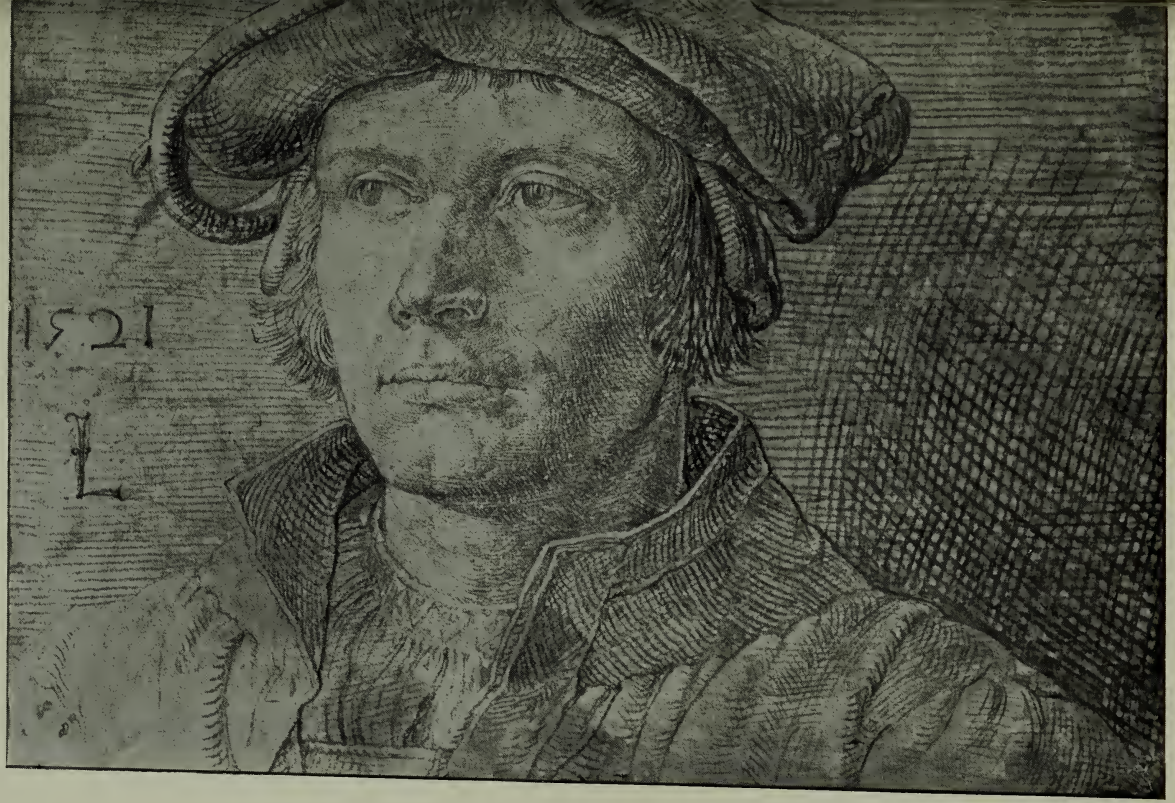
LES TABLEAUX

« Les tableaux qui restent de » sa main ou que l'on rencontre » encore de lui sont en petit » nombre, mais extraordinaire- » ment remarquables; ils ont » un charme particulier, résul- » tant d'un je ne sais quoi qui » séduit. — » VAN MANDER : *Le Livre des Peintres.*

« Les tableaux sont en petit nombre. » Parmi les peintres hollandais du XVIe siècle Lucas de Leyde fut pendant longtemps le seul connu; il est demeuré le seul célèbre. Mais c'est bien plutôt à son œuvre gravé qu'à ses tableaux qu'il dut sa célébrité en Europe. Même ses estampes ont contribué indirectement à faire la réputation du peintre. Les nombreuses copies peintes, exécutées avec plus ou moins de bonheur d'après ses gravures, et répandues dans toutes les collections, l'ont fait reconnaître comme tel pendant longtemps. C'est pourquoi naguère, en Italie, où l'on ne connaissait pas d'autre nom hollandais, les tableaux de tous les primitifs des Pays-Bas du Nord étaient

attribués à « Luca da Olanda ». Encore maintenant on retrouve beaucoup de ces étiquettes dans le pays qui se laissa ravir il y a quelques années son seul Lucas de Leyde authentique. Ensuite les historiens d'art firent justice de la plupart de ces attributions. Même dans un excès de réaction on a poussé le scepticisme jusqu'à se demander s'il existait encore des tableaux de la main de Lucas. Enfin la critique la plus récente, surtout en Allemagne, au moyen de ses méthodes scientifiques a mis fin à ce doute. En prenant comme point de départ les quelques tableaux signés ou d'une authenticité absolue, le tableau d'autel de Munich, le *Jugemeut Dernier* de Leyde, la *guérison de l'Aveugle de Jéricho,* à Saint-Pétersbourg, aidés au surplus par la représentation exacte qu'ils pouvaient se faire du style et de l'évolution de la manière de Lucas d'après l'étude approfondie de ses gravures, Friedländer et Dülberg entre autres ont réussi à restituer au maître un œuvre assez considérable. Et nous pourrons commenter ici une vingtaine de tableaux comme étant certainement de la main de Lucas de Leyde.

La première peinture de Lucas dont il soit fait mention est une peinture à la détrempe. Van Mander raconte qu'à l'âge de douze ans, par conséquent dans les années 1506 ou 1507, il peignit un tableau représentant la *Légende de St Hubert.* Le sire van Lockhorst, à qui cette œuvre était destinée, lui compta, comme nous l'avons dit, autant de florins d'or que



XXII. — Portrait d'homme.
Dessin.
Musée Communal de Leiden

son auteur avait d'années. Le morceau est malheureusement perdu et nous ne possédons aucun élément qui puisse nous aider à reconstituer une composition dont le sujet, certes, n'était que rarement traité par les artistes hollandais de cette époque. Peut-être pourrions-nous nous en faire une idée d'après la célèbre estampe de Dürer qui parut environ deux années auparavant? Cela ne me paraît pas improbable, d'autant plus que je crois voir dans une des premières gravures de Lucas, le *Saint Georges,* l'influence de l'admirable composition de Dürer.

Quant aux premières œuvres qui nous ont été conservées, nous ne pouvons pas les faire remonter au delà de 1510. J'estime que le tableautin du Musée de Brême date de cette année ou de l'année suivante. On y peut voir le second acte de l'*Histoire de Suzanne* dont le premier nous montre les deux vieillards aux aguets dans la superbe gravure que nous avons étudiée. Ici, la chaste jeune fille est conduite devant un magistrat armé d'une verge, mais à l'air assez bonhomme. Le jeune Daniël — figure séduisante pour notre petit prodige — établit son innocence devant les hommes de loi en comptant sur ses doigts. Je crois pouvoir justifier la date à laquelle je place cette œuvre, et qui est un peu antérieure à celle qu'on lui assigne généralement, par certaines analogies avec les estampes du grand Ecce Homo et du Retour du Fils Prodigue. Nous pouvons placer vers la même époque la *Partie d'Echecs* (Pl. XII), du Kaiser Friedrich-

Museum de Berlin. La jeune femme, qui est sur le point de jouer le coup redouté par son adversaire, offre une grande ressemblance avec la Suzanne, et elle est coiffée de la même façon. La peinture lourde et parfois hésitante et son coloris sombre l'ont fait considérer par Friedländer comme une œuvre de début exécutée sous l'influence de Cornelis Engebrechtsz. Certaine gaucherie qu'on y relève ne doit pas nous empêcher d'admirer les types des joueurs comme aussi les bonshommes au nez vigoureux qui les regardent attentivement. Même la couleur foncée, qui nous fait connaître la manière du peintre avant qu'il eût éclairci sa palette, y ajoute un charme de plus. Les noirs et les bruns, les verts et les gris donnent au tableau une saveur singulière. Il est curieux de remarquer, étant donné que pendant cette période il s'applique surtout à rendre les choses avec exactitude, que non seulement les pièces se trouvent placées sur l'échiquier d'une façon absolument impossible, mais encore que l'échiquier lui-même contient 96 cases au lieu de 64. Voilà une faute que Dürer, toujours si précis, n'eut jamais commise.

Un tableau qui se trouve dans la collection John G. Johnson, à Philadelphie, et qui fut exposé à l'Exposition des Primitifs de Bruges, nous apparaît comme un excellent échantillon de cette manière gracieuse dont nous avons relevé la tendance après 1510, à la suite d'une visite probable à Anvers. Sa *Salomé*, séduisante et richement habillée, une de ces

coquettes anversoises à longues tresses qui suscitèrent l'indignation d'Anna Byns, reçoit du bourreau au regard farouche la tête du Baptiste donc le corps est étendu à ses pieds. Les motifs architecturaux qui enferment l'avant-plan, la petite porte qui ouvre sur le paysage vallonné du fond rappellent le grand *Ecce Homo*. Ce tableau a été peint probablement en 1511 ou 1512. Dans une petite gravure de cette époque le même sujet est traité d'une façon identique. Les deux séries de bois qui symbolisent la puissance de la femme, et où la Salomé, en des atours plus simples, il est vrai, est représentée deux fois, auront été exécutées, comme nous le remarquions déjà, au cours de ces mêmes années. Il semble que la morbidesse raffinée de la Pieta de Quentin Metsys, des volets surtout, ait exercé son influence sur toutes ces œuvres.

Un tableau fort beau et d'une luminosité extraordinaire qui porte le millésime authentique de 1511, la *Tentation de Saint Antoine*, de la collection Fétis, récemment acquis pour le Musée de Bruxelles, nous étonne précisément à cause de cette date. La figure du Saint, les extrémités rapidement enlevées des petits monstres spirituels aux têtes de bécasse pleines de malice nous feraient presque reculer ce morceau jusqu'aux environs de la vingtième année. Pourtant, sur un autre tableau superbe, *Portrait d'un homme*, dont l'œil fixe semble suivre quelque pensée intérieure, et qui se trouve chez M. M. van Valkenburg,

à La Haye, je ne puis lire à côté de la signature que l'année 1511. L'exécution large et puissante de toutes les parties à l'exception des cheveux nous fait difficilement comprendre la précocité de ces œuvres. Friedländer qui opine pour 1517 et Dülberg qui tient la date pour illisible peuvent nous présenter un développement plus logique de l'art du peintre en admettant que cette œuvre pleine de vie et qui atteste un mûr talent fut composée vers la vingtième année.

Je dois cependant rappeler ici que le superbe *Portrait du peintre par lui-même*, de Brunswick, que Dülberg semble placer en l'année 1519, aurait été peint en 1509 ou en 1510, l'auteur étant âgé de quinze ans, s'il en faut croire en son entier l'inscription de l'estampe d'André Stock. Nous avons également fait observer au cours de notre étude sur les dessins que précisément les premiers en date montraient la facture la plus large. Voyez à ce propos le portrait de jeune homme daté de 1513 qui se trouve à Londres.

Le portrait de La Haye offre une jolie tonalité d'ensemble, brune, dans l'harmonie de laquelle se fond doucement le manteau vert grisâtre. Comme dans le portrait du peintre par lui même, cette unité de ton provoque une surprise agréable, d'autant plus que nous la trouvons chez un maître dont le développement n'est pas, comme chez les plus grands du dix-septième siècle, un effort continu vers la simplicité. Peut-être Lucas s'était-il proposé de travailler plus longtemps à ces portraits qu'il ne le fit réellement.

XXIII. — La Vierge et l'Enfant avec un donateur et Ste-Madeleine.
Peinture.
Ancienne Pinacothèque à Munich.

Un remarquable tableautin du Louvre, *Loth et ses filles devant Sodome en feu,* a été attribué à notre peintre par Friedländer qui le place aux environs de 1514. Les riches vêtements et la grâce des jeunes femmes, le sujet aussi s'accordent bien avec les œuvres de Lucas de cette époque. Pendant qu'une des filles se laisse caresser par son père, l'autre remplit une nouvelle coupe de vin. La façon dont elle se penche, la violence de son allure ne s'expliqueraient pas, serait-on tenté de dire, chez un peintre aussi flegmatique, sans une étude préliminaire comme la gravure où nous voyions la Lucrèce se précipiter sur son épée avec une fougue toute méridionale. Et les cités de la Mer Morte, réduites en *cendres et en flammes,* ont emprunté leur tragique terrible à une feuille (B. 68) de l'Apocalypse de Dürer. Mais l'opposition du clair incendié et des noirs pleins de mystère appartient tout entière à notre peintre. Le petit arbre élancé, la frêle passerelle où Loth et ses filles fuyant se sont engagés avec leur ânon lourdement chargé nous étonnent même dans cette période de l'activité de Lucas.

Le *Saint Jérôme dans un paysage*, du Kaiser Friedrich Museum de Berlin, est conçu dans une gamme plus claire. L'estimation de Dülberg qui place l'origine de cette œuvre en 1515 nous paraît plus près de la vérité que celle du catalogue qui renseigne 1512. On remarque dans cette vénérable figure du saint, vu de profil, une grande ressemblance avec l'estampe de

1516 (B. 113). Le saint, idéalisé, presque nu, s'apprête à la mortification en élevant un regard interrogateur vers le crucifix. Le paysage n'est pas traité selon un thème simple comme dans l'estampe. L'avant-plan, d'une tonalité brune qui conserve comme un reflet violet de la toile qui couvre le Saint, passe peu à peu au vert jaunâtre et s'éclaircit au fur et à mesure qu'il s'éloigne jusqu'à ce qu'il se perde en quelques larges traits dans le fond. Un ciel d'un bleu profond couvert de nuages blancs le surplombe. Et ainsi le bleu intense du dessus s'équilibre avec la draperie rouge de la partie inférieure.

On fixe généralement en 1517 et pendant les années suivantes l'origine de quelques portraits, dont celui du peintre par lui-même et le portrait d'homme de La Haye nous sont déjà connus. Deux petits portraits d'homme, presque des miniatures, de la collection Six d'Amsterdam, n'ont pas encore trouvé une mention dans la littérature. La peinture, étant donné l'exiguïté du format, manque de légèreté. Je crois cependant que l'on peut reconnaître la main de Lucas dans la carnation pâle, tirant sur le jaune avec un soupçon de brun, dans le rendu des cheveux rares et du bout de chemise blanche. La médaille que le plus vivant des deux porte à son bonnet, et où se trouve représentée une tête d'homme vue de face, est rapidement enlevée en quelques petits traits lumineux typiques pour la main spirituelle de Lucas. J'estime que ces têtes ont été peintes peu de temps avant l'estampe

Esther devant Ahasvérus de 1518. Nous y retrouvons le seigneur au bonnet orné d'une médaille dans le courtisan qui gesticule avec tant d'ardeur. Même si l'authenticité de ces deux tableautins n'est pas établie d'une façon certaine ils n'en sont pas moins d'une facture beaucoup plus attrayante que cet ennuyeux portrait de l'empereur Maximilien au Hofmuseum de Vienne. Ce portrait se retrouve dans un grand nombre de répliques et il n'est nullement établi que l'estampe de Suyderhoef, qui attribue le portrait à Lucas de Leyde et qui a donné lieu à cette attribution, fut gravée d'après l'exemplaire de Vienne. A examiner de près certains détails, la gravure se rapproche davantage d'un exemplaire de la collection d'Arenberg à Bruxelles. On peut du reste se demander, malgré l'inscription qui se trouve au bas de l'estampe, s'il a existé jamais un portrait de Maximilien peint par Lucas. La circonstance que le portrait gravé fut exécuté d'après une xylographie de Dürer doit nous incliner à la prudence. Il est également curieux de constater que les mains dans l'estampe de Lucas sont reproduites avec beaucoup de fidélité dans le portrait de la galerie d'Arenberg, tandis que dans les autres exemplaires on trouve des variantes plus ou moins considérables. Il y a encore un portrait princier, celui d'Edgard le Grand, de la Frise Orientale, dans la collection ducale d'Oldenbourg, que l'on hésite à attribuer au maître à cause de la médiocrité des accessoires — le visage est d'une expression empreinte de

lassitude remarquable. Dans tous les cas il se rapproche davantage de Lucas de Leyde que de Jacques Cornelisz. à qui il fut également attribué. Mais il se pourrait qu'un autre portrait d'Edgard le Grand, de la National Gallery de Londres et dont Jhr B. W. F. van Riemsdyck me montra une photographie, devrait être placé plus proche de Lucas. Il nous montre l'adversaire de l'empereur Maximilien revêtu de son armure avec, comme attribut, une épée nue sous les mains. La tête et le casque correspondent presque d'une manière absolue avec le portrait d'Oldenbourg. La tête de Londres, à comparer les photographies, me paraît cependant être la plus ancienne. Le visage y est d'une expression plus aiguë. Les yeux de l'énergique mais malheureux condottiere sont superbes de ruse. L'intensité de leur lumière ne le cède en rien à celle qu'on observe dans le portrait du peintre par lui-même de Brunswick.

Un *Portrait* qui fut exposé en 1902 à l'Académie Royale de Londres (propriété de Sir Lewis Fry de Bristol) comme étant de Holbein y fut indentifié par Friedländer comme une œuvre importante admirablement conservée du maître qui nous occupe. Elle nous présente un homme âgé de 38 ans, ainsi que nous l'apprend la feuille qu'il tient entre ses mains. Il a l'air grave, presque pieux. Aucun portrait peint de Lucas n'accuse une ressemblance aussi grande avec les portraits au crayon de 1521, celui de Leyde surtout, que celui-ci. On y voit miroiter la fenêtre sur la pu-

XXIV. — Le Charlatan.
Gravure sur cuivre.

pille de l'œil. La ligne de la bouche, très longue et comme tracée d'une main frémissante, les paupières lourdes trahissent tout à fait la manière de l'admirable portraitiste qu'était Lucas à cette époque.

Il est difficile d'assigner avec une quasi certitude une date aux différents tableaux qui composent l'œuvre peinte du maître comme nous l'avons fait pour ses estampes. Le développement du peintre n'est pas aussi nettement caractérisé, ne nous paraît pas aussi logique que celui du graveur. On remarque chez Lucas assez souvent un retour à des procédés qu'il avait abandonnés depuis quelque temps. C'est ainsi qu'il est très difficile d'assigner une date au plus grand des trois tableaux du maître qui se trouvent à proximité l'un de l'autre, au musée de Berlin. *La Madonne* est assise sur un trône devant l'arc d'un portique où s'encadre l'azur profond du ciel et que ferme en dessous une tenture grenat d'or sur fond bleu verdâtre. Au-dessus se trouvent deux festons de feuilles fixés à des motifs en cuivre décorés d'une façon fantaisiste. Un voile blanc à travers lequel transparaît la chevelure d'un blond ardent couvre la tête qui se penche tristement. Par-dessus la robe d'un bleu foncé retombent les plis d'un manteau cramoisi. L'Enfant revêtu d'une chemise transparente est assis sur les genoux de la Vierge. Avec une figure poupine il regarde l'angelot aux ailes bigarrées, si joliment habillé de jaune, qui lui tend un œillet ! Quatre anges encore chantent et jouent pour amuser l'enfant. Un garçon que nous

croyons retrouver, dans la même attitude respectueuse dans une estampe représentant la Madone, de 1523 (B. 84), et où l'on a deviné le jeune donateur, placé à gauche derrière la table en pierres vertes, regarde la scène. Le catalogue probablement sous l'influence de Bode qui croit voir dans la figure du donateur un portrait du peintre, en indiquant 1515, renseigne à mon sens une date antérieure à celle où l'œuvre à été exécutée. C'est ce qui semble ressortir de l'estampe dont nous parlions à l'instant et qui est datée de 1523. La décoration ornementale est celle d'un peu avant 1520. Le vif coloris se rapproche de celui qui caractérise l'œuvre du peintre vers la vingtième année, et les types de la Madone et de l'Enfant ont une parenté immédiat avec ceux du tableau de Munich daté de 1522.

Celui-ci (Pl. XXII) est le plus ancien des trois tableaux dont nous savons, autrement que pour des raisons fondées sur l'analyse, qu'ils sont de la main de Lucas de Leyde. Carel van Mander l'a décrit minutieusement comme il a fait pour le *Jugement Dernier* de Leyde et la *Guérison de l'Aveugle de Jéricho* qui se trouve actuellement à Saint-Pétersbourg : « Il y avait au château d'un gentilhomme Frans Hooghstraet, non loin de Leyde, un ravissant petit diptyque, où l'on voyait la *Vierge à mi-corps*, la partie inférieure paraissant recouverte d'une pierre : l'enfant Jésus était charmant et tenait une grappe de raisins, le pampre retombant jusqu'à la base du tableau, comme pour rappeler que le Christ est la vraie vigne. De l'autre côté l'on

voyait une femme agenouillée ayant derrière elle une Madeleine qui lui montrait l'Enfant Jésus dans le giron de la Vierge. Le fond était un paysage extraordinairement bien traité. A l'extérieur était peinte l'*Annonciation à la Vierge* en figures entières, très jolie de composition et de draperies. Cette peinture est actuellement chez l'empereur Rodolphe, le plus grand amateur d'art qui soit. La belle petite œuvre portait la date de 1522 et la signature ordinaire de Lucas, un L. Il s'agit bien ici du petit diptyque signé et daté de 1522 conservé à Munich depuis l'Electeur Maximilien. Les erreurs que l'on peut relever dans la description sont certainement imputables à Van Mander, étant donné que l'œuvre correspondait quasi en tous points au signalement précité avant certaine restauration malheureuse au cours de laquelle les faces internes des deux volets furent jointes et collées tandis que la face externe du volet droit fut sciée pour former un panneau séparé. L'erreur la plus grave consiste à dire que le personnage en prières dont parle Van Mander était une femme alors qu'on se trouve en présence d'un homme portant des outils de menuiserie, attribut ordinaire de Saint Joseph. Il semble bien que les époux à qui l'œuvre était destinée se sont fait représenter ici avec les attributs de leurs saints patrons. Dans cette belle peinture qui aura servi à la décoration d'une chapelle domestique, nous sommes frappé encore une fois par cette impression de mélancolie que nous avons déjà relevée dans la

Madone de Berlin, et dans les estampes de 1519, le Christ et Madeleine en demi-figures et l'Homme à la tête de mort. La riche toilette de cette Madeleine parée de gris-bleu, de rouge vineux et de jaune, le bleu clair et le rouge ponceau des vêtements de la pâle Madone ne parviennent pas à chasser cette impression qui est fortifiée par le paysage du fond, avec ses verts tirant sur le brun et le gris. La peinture est détaillée. Mais déjà la couche de couleur est devenue très mince et, comme nous aurons encore l'occasion de le remarquer plus tard, le dessin transparaît dessous notamment dans la figure de la Vierge. Les mains bien en chair et les doigts mollement déliés sont caractéristiques de la manière du maître après son séjour à Anvers, en 1521. On les retrouve dans les nus plus massifs de la période suivante. On y remarque une tendance qui se manifeste précisément à cette époque dans les Pays-Bas méridionaux, et surtout chez Bernard Van Orley, sous l'influence italienne. C'est ainsi que le *Jugement dernier* que Bernard Van Orley exécuta probablement de 1520 à 1525 pour les aumôniers des Hospices d'Anvers, et qui se trouve actuellement au musée d'Anvers, aura certainement inspiré Lucas de Leyde lorsqu'il traita le même sujet dans un tableau célèbre (Pl. XXVII et XXVIII).

En dehors des similitudes assez générales dans la forme, dans la composition et la façon de traiter le nu, il y a certains détails, notamment les deux anges

XXV. — Étude pour la gravure « Virgile dans le panier ».
Dessin.
Musée de Lille.

aux allures raphaëlesques qui nous font sentir cette influence de plus près. Lucas a profité supérieurement de l'avantage qu'il avait sur van Orley de n'être pas obligé à représenter en même temps les œuvres de Miséricorde. L'œuvre de Lucas, dans le musée *De Laekenhal* à Leyde, nous donne d'une façon extraordinaire cette impression d'immensité et de profondeur qui se dégage déjà en partie du panneau central du triptyque de Van Orley.

La séparation des élus et des damnés constitue une composition d'une seule pièce qui s'étend à la fois sur le panneau central et les deux volets. C'est comme si la forme classique du triptyque avait paru surannée au maître épris de nouveauté.

Au sommet trônait Dieu le Père, entouré d'un cercle de chérubins. Mais un accès de puritanisme a fait disparaître sous un repeint la majesteuse figure que remplace un simple nom. En dessous plane le pigeon du Saint Esprit. Deux chœurs d'anges et, un peu en dessous, un groupe de femmes dont Marie, à gauche, un groupe d'hommes, dont Saint Jean, à droite, s'effacent dans le halo lumineux qui émane du Très-Haut. D'un relief plus accusé apparaît le Christ au sommet de l'arc-en-ciel tendu sur d'épais nuages. En opposition avec le juge suprême au geste impérieux que nous montre Van Orley et plus tard Michel-Ange, le Jugement est rendu d'une façon aussi objective que possible. Pas n'est ici besoin de la médiation de Marie ou de Jean pour faire retomber la main

prompte à lancer la foudre. De même les douze apôtres, rassemblés en deux groupes à la droite et à la gauche du Christ sur le banc des nuages, nous apparaissent comme un collège qui assisterait obligatoirement au prononcé d'un jugement connu d'avance.

La trompette des anges jette seulement de l'inquiétude sur la terre dans la partie inférieure du tableau. Celle-ci qui n'a pas besoin de porter plus longtemps les vivants ni les morts se vide en ce dernier jour. Et du centre — où le maître amoureux d'espace a omis l'archange Michel avec sa balance — c'est une poussée des élus vers le ciel, à gauche, des réprouvés vers l'enfer, à droite. Un groupe de bienheureux — nous parlerons désormais du triptyque comme formant un seul tout — occupe l'avant-plan à gauche, tandis qu'un groupe de damnés occupe celui de droite. Le premier est le plus nombreux et le plus compact et sert de contrepoids à la sombre architecture infernale du volet de droite. Toute la composition montre un équilibre admirable dont le spectateur toutefois ne se rend pas compte immédiatement. En effet, tout en se conformant dans la composition au style symétrique de la renaissance, le maître n'a pas perdu de vue cette autre qualité que nous avons relevée dans ces grandes estampes : l'art de grouper librement un grand nombre de figures. Ici encore il y a merveilleusement réussi.

Lucas doit avoir goûté les joies les plus neuves en peignant ces grandes figures nues. Quelques-unes

par on ne sait quoi de gauche dans les mouvements rappellent encore ses nus un peu anguleux d'avant 1520. Tel le personnage placé le plus à droite dans le groupe des Elus. De même la femme qui élève ses regards vers le Christ ne me paraît pas d'une invention spontanée, quel que soit l'effet que son beau corps blanc, ses admirables cheveux blonds puissent faire dans la composition. De même que l'Eve dans l'estampe de la Chute elle aura certainement été inspirée par la Grande Fortune, peut-être même aussi par la Petite Fortune de Dürer. Dülberg, dans ces deux figures et aussi dans l'homme déjà âgé, vu de face, a cru reconnaître les donateurs, une opinion que je ne partage pas. Tout d'abord il paraît improbable que dans un tableau hollandais de cette époque des donateurs eussent consenti à être représentés sous l'aspect de figures nues. Ceci supposerait chez ces bourgeois et ces bourgeoises de Leyde, en l'an 1526, une culture de la Renaissance tout à fait invraisemblable. Ensuite le personnage qui nous est représenté comme étant le père du jeune homme du panneau central offre une ressemblance bien plus grande avec l'Adam de l'estampe de Dürer de 1506.

Tout le groupe semble lentement se mouvoir vers la gauche sous la poussée de cinq anges, dont les deux vus de dos, richement vêtus de vert sombre et de rose clair, retiennent le plus longtemps notre attention. Chacun de ces bienheureux, après avoir escaladé l'escalier des nuages bas, comme tous ceux

qui les précédèrent, sera enlevé par un ange pour aller se perdre dans la nuée lumineuse du ciel supérieur, là où d'autres anges chantent et jouent d'instruments divers.

La partie de droite est plus sombre, d'un coloris plus fantastique. Dans une course rapide les noirs démons précipitent ces femmes et ces hommes nus qui se tordent de désespoir en des attitudes superbes. Une femme aux formes puissantes, un des nus le plus nerveusement dessinés de Lucas, a presque réussi à se dégager. Mais un diable au visage phosphorescent l'a saisie par la jambe. Un autre monstre, à la gorge pendante, s'est assis sur une des victimes et de ses deux pattes de devant il en maintient une autre qui tente de fuir dans un suprême effort. Il renverse ce jeune homme en le tirant par les cheveux. Et nous sommes surpris par cette attitude hardie d'acrobate qui rappelle certains bronzes de la Renaissance italienne comme ceux de Francesco da Sant' Agata.

L'angoisse de ces damnés ne s'explique pas seulement par l'aspect effrayant des monstres armés de bâtons qui les pourchassent. La gigantesque gueule d'enfer s'oblique vers eux. Deux diables attisent le feu de soufre qui s'en échappe. Le grand œil de poisson, tout rond, regarde avec une fixité tragique. Le singe assis au-dessus apporte une note plus gaie. Avec un sérieux qui n'appartient qu'à son espèce il tient note de tous ceux qui n'entrent pour ne jamais ressortir.

XXVI. — Le poète Virgile suspendu dans un panier.
Gravure sur cuivre.

Sur la sombre ruine qui contraste avec le jaune incendie, un petit monstre aux pattes torses, les cheveux en toupet, est en train de souffler dans une trompette comme pour narguer les anges qui, de l'autre côté, chantent le *Laudamus*. Pour parodier un autre geste angélique, le diablotin qui se tient près de lui a hissé jusqu'au sommet de la ruine un malheureux pour le précipiter dans les flammes. Au-dessus d'eux on ne voit plus que la fumée noire de l'incendie d'en bas.

Toute cette peinture offre une pâte étendue et mince. Plusieurs repentirs caractéristiques de l'esprit inquiet et chercheur du maître transparaissent dans les contours des nus. Le dessin est au surplus visible en plusieurs endroits, comme c'est le cas chez nombre de contemporains de Lucas, Corneille Engebrechtsz., le Maître de la Mort de Marie et Jean Scorel. Les formes et les attitudes ne sont pas en général aussi factices que dans les autres œuvres de Lucas à cette époque. Mais un détail souvent répété, cette courbe gracieuse des poignets qu'affectionne de nos jours la danseuse Isadora Duncan, dénote une fois de plus ce souci des mouvements harmonieux auquel nous devons les estampes ornementales de 1527 et 1528. Le dessin plein de virtuosité des lourdes mains violemment crispées se retrouve comme on l'a remarqué à cette époque chez Van Orley, chez Vellert. L'expression des yeux est admirable chez nombre de figures de l'avant-plan, notamment chez ce jeune homme vu

de face qui est assis à gauche, où l'on a cru voir, à tort, Lucas lui-même. Les pupilles, d'un dessin imprécis en apparence, rendent d'une façon étonnante le reflet brisé de la lumière. Nous trouvons ici une délicatesse de main que l'on peut également apprécier dans nombre de portraits peints et dans les études de têtes gravées ou dessinées. Par opposition aux grandes figures soigneusement dessinées du premier plan, ces nombreuses petites figures dans le fond et jusque dans le ciel indiquées en touches rapides de la façon la plus pittoresque apparaissent d'un étrange modernisme. Traitées en grisaille, de-ci, de-là, rehaussées d'une petite lumière jaune, elles rendent parfaitement l'intention du peintre qui comme dans ses estampes a voulu nous montrer l'effacement des choses dans le lointain.

Néanmoins, malgré ces détails, l'aspect de l'ensemble n'est guère pictural. Les personnages de premier plan se détachent trop. Le dessin en est appuyé avec excès. La couleur est étendue avec trop d'uniformité, le coloris est au surplus trop froid et trop disparate. Des bleus trop clairs, de l'orange vif, du jaune et du rouge dominent par trop. Le gris des nuages manque de chaleur. Seulement la terre d'un brun grisâtre, le vert puissant du gazon à l'avant-plan peuvent charmer le coloriste. Devant le *Jugement Dernier* on peut être frappé de la lumière crue qui inonde tous ces nus, toutes ces teintes vives. On peut alors s'imaginer avoir devant soi l'essai haute-

ment intéressant d'un précurseur de la peinture en plein air. On peut même, si l'on veut, dans une féconde association d'idées, penser à la mentalité de l'époque, chercheur de lumière. Mais on n'éprouvera pas complètement la joie que donne la belle peinture. Nous ne retrouvons pas cette intensité de la couleur qui était la caractéristique des peintres du XVe siècle et qu'on admire surtout chez ce contemporain inconnu de Gérard de Saint-Jean et parfois même chez Cornelis Engebrechtsz. Même la partie qui représente l'Enfer est d'une peinture unie et froide. Combien frémissante d'angoisse n'eut point été ici la peinture d'un contemporain un peu antérieur, Jérôme Bosch !

Celui qui, au cours d'une visite au musée de Leyde, veut recevoir une impression d'ensemble de cette salle, où de chaque côté de l'œuvre capitale de Lucas sont exposés les deux superbes tableaux d'autel de Corneille Engebrechtsz, doit fermer les volets du triptyque et faire apparaître ainsi les deux imposantes figures des apôtres St Pierre et St Paul. La tonalité des saints patrons de l'église à laquelle le triptyque était destiné, comme aussi le paysage où ils sont assis, est plus foncée que celle des panneaux intérieurs. Ici Lucas se montre plus conforme à la tradition.

On retrouverait dans la *Crucifixion* d'Engebrechtsz. le vert splendide de la simarre étroitement fermée de Pierre, le rouge du manteau que Paul a jeté par-dessus la robe grise. La peinture du paysage,

elle non plus, ne nous offre rien de nouveau. Les tons chauds, bruns et gris, de l'avant-plan accidenté et romantique, la lumière d'un bleu tirant sur le vert qui, dans le fond, inonde l'eau, les rochers et le ciel plus foncé dans le haut, tout cela est exécuté selon la formule généralement admise à l'époque. Même dans l'allure violente, un peu affectée des apôtres, une certaine raideur rappelle l'ancien style auquel Corneille Engebrechtsz ne tenta pas de se soustraire.

Ce qui est neuf, c'est cette recherche de monumentalité qui se manifeste ici comme dans les estampes exécutées vers la même date. Dans le vaste paysage où s'encadre l'infini des nuages et des eaux, avec, de-ci, de-là, un navire à la voile ou en train de sombrer, sont assis les deux apôtres plus grands que les figures des panneaux intérieurs. Lucas n'a pas exécuté de personnages plus imposants dans un décor plus grandiose. Saint Paul surtout, menaçant encore que son glaive soit gisant sur le sol, conserve dans le rythme de son corps et dans le geste de sa main levée une grandeur qui fait penser au Victor Hugo de Rodin.

La conservation de cette œuvre, la plus considérable de Lucas, est très bonne. Seulement, comme nous l'avons déjà dit, la figure de Dieu le Père qui domine le panneau central, entourée d'un cercle de chérubins, a été cachée sous un repeint, à cause de l'ombrage qu'on semble avoir pris de la tiare papale dont il était coiffé. La tradition rapporte que la

XXVII — Le Jugement Dernier
Peinture.
Musée Communal, Leiden.

peinture originale ayant reparu au cours d'une restauration à la fin du XVIIIe siècle, il fut ordonné de la cacher à nouveau sous une couche de couleur indestructible. On la remplaça par une sorte de noyau grisâtre, rayonnant, où le nom du Père est inscrit en caractères hébraïques; à la périphérie se trouvent des chérubins qui trahissent la facture de Lucas. Au demeurant la place où devait se trouver l'image de Dieu le Père n'a pas plus d'un décimètre de diamètre. Si un restaurateur habile pouvait enlever cette couleur, ce qui ne paraît pas impossible, nous aurions devant les yeux une œuvre du maître presque intacte dans toutes ses parties. Les auteurs qui nous parlèrent de repeints qui auraient dénaturé l'œuvre auront été probablement induits en erreur par les nombreux repentirs.

Dülberg nous a fourni la preuve quasi convaincante que dans la peinture que nous fait connaître une résolution de la municipalité de Leyde du 12 juillet 1577, et où cinq particuliers parmi lesquels Dierik Jacobsz van Montfoort font valoir leur droit de propriété, il s'agit du Jugement Dernier de Lucas.

Si on l'admet, cette hypothèse peut nous fournir de précieux renseignements sur l'histoire de ce tableau. Les plus proches héritiers de Claes Dirckz, un bourgeois important de Leyde qui fut membre du collège exécutif des quarante et occupa les fonctions d'écoutète, mort un peu après 1525, passèrent la commande du tableau, pour la somme de 35 livres de

Flandre, à Lucas Huygens, notre artiste, le 6 août 1526. Après son achèvement, peut-être au cours de la même année, peut-être un peu plus tard, il fut placé dans la chapelle baptismale de l'église Saint-Pierre, « près des fonts ». Les marguilliers reçurent trois livres de Flandre pour l'emplacement. Lors des troubles des iconoclastes qui commencèrent le 25 août 1566, par décision du conseil du 28 août, l'œuvre de Lucas de Leyde fut transportée à l'hôpital Saint-Jacques avec d'autres objets provenant des églises. De là, les héritiers l'avaient fait transférer à l'hôpital Ste-Catherine. Finalement, à la prière des bourgmestres, tout en conservant expressément leur droit de propriété, ils consentaient à ce que l'œuvre fût conservée à l'Hôtel de ville dans le cabinet des bourgmestres, transformé en un véritable musée. Et, en effet, il ressort des comptes du trésor de 1577 que le 12 septembre de la même année — la pièce du 12 juillet ne mentionne pas le sujet du tableau — un tableau représentant le *Jugement Dernier* fut transféré de l'hôpital Sainte-Catherine à la Chambre des bourgmestres. Le droit de propriété que revendiquaient les cinq intéressés n'était peut-être pas inattaquable. D'après le récit d'un témoin oculaire des troubles, récit dont on conserve une relation écrite, le *Jugement Dernier* de Lucas de Leyde qui ne put être mis à temps en lieu sûr fut préservé de la destruction par un des bourgmestres qui dut le racheter des émeutiers. Avec beaucoup de pénétration d'esprit Dülberg a supposé que c'est

grâce à cette incertitude des droits de propriété que Leyde put conserver cette œuvre. Rodolphe II, qui fit acheter, comme nous l'avons vu, le petit diptyque actuellement conservé à Munich de Frans Hoogstraet, aurait également voulu acquérir le Jugement Dernier pour ses collections qu'il augmentait avec tant de zèle. Il offrit même, dit-on, de couvrir le tableau de ducats. Mais bien que les Etats de la province d'Hollande, sur une invitation de l'Empereur, firent savoir par un arrêté du 30 mai 1602 aux autorités de Leyde qu'ils ne formulaient aucune objection contre la vente, celle-ci ne fut heureusement pas conclue. Il est probable que les bourgmestres ne se laissèrent pas seulement guider par des considérations patriotiques. C'est ainsi que le *Jugement Dernier* demeure après 1577 dans la Chambre des bourgmestres jusqu'à ce qu'il devint en 1869 le joyau le plus précieux de la Halle aux Draps transformée en musée.

C'est dans une *Adoration* composée dans le style anversois que nous trouvons une figure où ce maniérisme qui caractérise surtout les œuvres de 1520 à 1530 est poussé à l'excès. Ce tableau nous est connu seulement par quelques copies dont le musée de Carlsruhe semble posséder la meilleure. On n'imagine pas une attitude plus incommode que celle du roi qui s'appuie sur le genou gauche et dont la jambe droite est étendue de côté. On ne trouve peut-être qu'un seul équivalent d'une pose aussi forcée dans l'œuvre du maître, c'est une figure vue de dos dans le tableau

trés important que possède de lui le musée germanique de Nuremberg.

Moïse faisant jaillir l'eau d'un rocher (Pl. XXIX), tel est le titre assez peu heureux de cette œuvre datée de 1527 et dont une pierre à l'avant-plan montre la signature. Jusqu'en 1894 elle se trouva à la Villa Borghèse, à Rome, sous l'étiquette : *Ecole de Ferrare*. Après quelques vicissitudes, elle parvint au musée de Nuremberg dans le Anzeiger duquel Dülberg en donna une description détaillée, en tous points excellente. C'est une peinture à la détrempe, une toile comparable aux fragments extrêmement importants, conservés dans la Nouvelle église à Amsterdam, et concernant le Miracle d'Amsterdam de Jacob Cornelisz. Van Oostzanen. Van Mander décrit quelques-unes de ces peintures à la détrempe de Lucas qui sont perdues. Il en avait vu quelques-unes à Delft, où l'histoire de Joseph était représentée en tableaux successifs et qui avaient probablement servi à la décoration d'un mur. L'humidité, ce mal inhérent aux Pays-Bas, les avait déjâ abîmées à cette époque. Il vit une autre toile à Leyde, l'histoire de Rébecca et du serviteur d'Abraham à qui elle donne à boire près de la fontaine. Le joli paysage et les charmantes figures de femmes et de filles occupées de diverses façons à puiser de l'eau, etc., y sont fort appréciés. Cette œuvre également est perdue. Dülberg estime cependant que le tableau de Nuremberg qui traite un sujet de l'Ancien Testament

XXVIII. — St-Pierre et St-Paul.
Peintures.
Volets extérieurs du Jugement Dernier.
Musée Communal. Leiden.

et où le motif de puiser de l'eau revient de diverses manières, pourrait bien dériver de la même maison.

Le prodige grâce auquel les Israélites mécontents et leurs troupeaux pourront se désaltérer vient de s'accomplir. Debout entre Aaron et le chef des soldats, dont l'accoutrement baroque d'Oriental ou de Polonais fait songer à l'eau-forte de Dürer, le Grand Canon, Moïse tient encore sa verge avec laquelle il a frappé le rocher. Il jette un regard farouche sur le peuple incrédule assis à ses pieds, en groupes de deux ou de trois personnes, et qui, tout à sa joie et au plaisir d'étancher sa soif, ne fait guère attention à lui. Lucas, en conteur exquis qu'il est, mêle un tas d'anecdotes à son récit. Une jeune femme, accompagnée d'une chaperonne plus âgée, se laisse faire la cour par un monsieur aux allures affectées. De l'autre côté, un gamin boit goulûment à la jatte trop grande que sa mère tient à ses lèvres. Un autre essaye en vain de faire comprendre à un gosse aux joues soufflées qu'il en a assez. Plus en arrière nous séduit le mouvement bien étudié de ceux qui viennent emplir leurs récipients à la source et des heureux qui s'en retournent avec leur provision. Parmi ceux-ci on remarque une femme qui porte la cruche, richement ornée, librement sur la tête à la manière des porteuses d'eau orientales.

La conservation, et ceci ne doit pas nous étonner après les arffimations de Van Mander, paraît loin d'être intacte. D'après Dülberg, le paysage et la

couleur ont perdu leurs plus belles qualités, encore que le groupe principal avec la figure de Moïse, qui est la partie la moins abîmée, s'avère d'une facture délicate et d'un agréable coloris. La composition n'a pas cette ampleur ni cette clarté que nous admirons dans le Jugement Dernier. Le cercle formé par les personnages qui boivent et par ceux qui se rendent à la fontaine est d'un agencement moins habile que celui qu'on admire dans l'estampe de 1519, la *Danse de Madeleine*. Le motif rocheux qui occupe la moitié de l'arrière-plan nous fait même songer aux compositions à coulisses des premières gravures.

Je ne pense pas qu'il soit probable que cette toile qui trahit encore, de-ci, de-là, l'influence de Dürer fut peinte après le voyage que Lucas entreprit avec Mabuse et qui eut lieu, comme nous l'avons vu, vers 1527 ou 1528. Rien ne rappelle la manière de ce maître dans ces figures aux attitudes un peu raides et contournées.

Au contraire, le petit panneau de la collection von Kaufmann de Berlin, *Madone avec l'Enfant debout,* nous montre cette solidité et cette ampleur que Lucas aura appris à admirer chez son compagnon de voyage aux goûts romanisants. Que l'on songe, en effet, à la Madone du Musée d'Anvers et à la gravure de la *Vierge et l'Enfant* qu'on attribue à Mabuse.

La Vierge habillée de bleu clair et de rouge vif, visible jusqu'aux genoux, est placée sous un dais gris-bleu relevé avec symétrie de chaque côté. Son

visage qui se rapproche du type de beauté de Jean de Mabuse est légèrement incliné en avant ; un long voile blanc couvre les cheveux blonds, presque jaunes. Dans un geste large elle entoure du bras droit l'Enfant, debout devant elle, sur une table de pierre verte. De la main gauche, qui vient de découvrir le sein, elle semble vouloir l'inviter à satisfaire sa soif. Il y a là dedans de la grandeur, oui, mais le coloris trop vif est déplaisant. L'Enfant, un garçon étonnamment grand et laid, est peint avec adresse, surtout en ce qui concerne les mains, mais pas toujours d'une façon heureuse. La pose est forcée. Le geste de la main gauche étendue serait tout à fait incompréhensible sans le superbe dessin au crayon du Cabinet des estampes de Londres où Friedländer a cru reconnaître une esquisse pour cette peinture. On y voit l'Enfant, qui repose beaucoup mieux que sur le tableau dans le bras droit de sa mère, saisir d'un geste plein de grâce naturelle le sein découvert. On ne comprend pas que Lucas n'ait pas mis à profit cette trouvaille. C'est pourquoi l'on serait bien plutôt tenté de voir dans le dessin de Londres, qui corrige à tous les points de vue le tableau de la collection Kaufman, l'esquisse d'une œuvre nouvelle d'après le même sujet. L'opinion de Friedländer pour ce qui est de la date : 1528, se trouve confirmée par une estampe décrite par Bartsch, parmi les « pièces gravées à l'eau-forte dans le goût de Lucas de Leyde ». C'est une petite eau-forte d'après une œuvre de

Lucas qui offre des points de ressemblance avec la Madone exécutée sous l'influence de Mabuse et qui porte, à côté du monogramme de Lucas, la date de 1528. Ce sera donc la dernière des nombreuses versions que Lucas donna de la Vierge. Le sujet ne fut pas parmi ceux qu'il traita le mieux. Son esprit sceptique, sa réserve un peu hautaine nous en donnent l'explication. Cette lourde somptuosité de la maternité que surent exprimer nos peintres du quinzième siècle, le grave et profond Dürer, le doux Gérard David, contemporain de Lucas, fera toujours défaut chez lui. Il est curieux à constater qu'il n'a dessiné qu'une fois la Vierge donnant le sein à l'Enfant dans cette estampe de la Fuite en Egypte qui est une de ses premières.

C'est dans toute la vigueur de son art que nous apprenons à connaître Lucas dans cette œuvre remarquable, signée, que possède de lui le Ryksmuseum d'Amsterdam depuis 1897 : *Le Prêche dans l'Eglise* (Pl. XXX).

Dans une église ouverte par devant, un moine est en train de faire un sermon. Les auditeurs forment un cercle, dont une jeune femme au type italien fait le centre, devant la chaire de vérité ornée de sculptures renaissance, ou bien encore se divisent en deux groupes à quelque distance. Parmi les auditeurs assis, des femmes surtout, il n'y en a qu'un seul, un homme penché en arrière, qui suive avec une attention manifeste le discours du

XXIX. – Moïse faisant jaillir l'eau du rocher.
Peinture à la détrempe sur toile.
Musée National Germanique, Nuremberg.

prédicateur. Les autres, parmi lesquels nous trouvons des types extrêmement curieux, le suivent avec un intérêt plus modéré ou bien nous regardent. La petite commère à l'avant-plan, qui paraît faire un somme, les mains mollement croisées et la tête inclinée, est fort amusante. Le peintre ironique a placé un hibou clignotant sur son épaule. De jeunes vauriens ne sont certainement pas venus à l'église de leur plein gré et ils se vengent en faisant des grimaces irrévérencieuses. Tout l'ensemble, mieux que n'importe quelle autre œuvre, atteste que notre maître fut déjà un peintre de genre admirable et plein d'esprit. On peut placer sur la même ligne son sens de l'humour et celui de cet autre peintre de Leyde, Jean Steen, à qui Lucas ressemble peut-être davantage qu'à Rembrandt. Même si on ne la considère pas uniquement sous l'angle d'une peinture de genre, on ne pourrait assez louer cette œuvre pour ce groupe de cinq personnages qui honorent de leur présence le service divin. Les têtes sont comparables aux meilleurs portraits de Lucas, sans même excepter celui de Brunswick. La pâleur des visages ne se trouve relevée que par très peu de rouge. Les yeux, grâce aux lumières habilement posées, sont superbes d'expression. Cet homme encore jeune, habillé de gris dans une note très sobre, à gauche, est remarquable pour son attitude réservée et pour l'expression de sa piété. Son voisin au teint plus foncé, qui montre quelque ressemblance avec Lucas tel que nous le connais-

sons d'après son portrait de Brunswick — peut-être est-ce son père — nous jette un regard plein d'esprit. Le gentilhomme dont la lourde fourrure couvre en partie l'écu mi-jaune mi-noir se retrouve dans le même accoutrement à l'arrière-plan. Il vient de sortir de chez lui — ou de l'hôpital — et il distribue des pains aux pauvres comme c'était la coutume avant l'office. Même sans partager l'avis de Dülberg, qui a cru lire le millésime de 1530 dans quelques traits de pinceau, accidentels à mon sens, au-dessus de la porte du monument, à droite, on placera cette œuvre parmi celles qui approchent de la trentième année. Les lourds motifs renaissance que nous ne trouvons pas chez Lucas avant ses estampes de 1527 et de 1528 le démontrent assez. Quoique la peinture décèle une touche large, surtout dans les mains, elle est plutôt empâtée, contrairement à ce que nous aurions pu attendre d'une œuvre aussi tardive. Surtout les parties brunes et jaunâtres et celles bleu foncé sont travaillées en pleine pâte. La facture des figures d'arrière-plan offre une grande analogie avec celle du fond du *Jugement Dernier* traitée en grisaille d'une façon toute moderne et impressionniste. C'est une coïncidence singulière — n'est-ce que cela ? — que dans ce groupe, au fond de l'église, comme dans celui des bienheureux à la gauche du Christ du *Jugement Dernier*, nous trouvions des types qui semblent évadés de l'époque de Rembrandt aussi bien pour leur coiffure que pour leurs vêtements. Il est

aussi remarquable de constater avec quel amour sont peints les fleurs et les fruits répandus à terre et un unique insecte.

A mon avis, le *Christ dans le jardin de Gethsémani* découvert par Th. van Frimmel au château de Wisowitz à Mähren et qu'il étudia dans ses « Blätter fur Gemäldekunde » (1) se rapproche le plus de la *Prédication d'Amsterdam*. Remarquable par un fond de rochers aux constructions pathétiques, ce tableau doit avoir été peint en 1517 ou en 1527 s'il en faut croire le millésime dont le troisième chiffre est devenu illisible. Frimmel opina pour la première de ces versions en s'appuyant sur des bases qui ne me paraissent pas bien établies et que l'on peut discuter sans connaître l'original. J'estime au contraire qu'il existe suffisamment de raisons pour prendre la seconde de ces dates en considération sérieuse. Une comparaison entre les deux apôtres endormis à l'avant-plan, du manteau de St Pierre avec la commère endormie et le manteau de la femme assise devant elle, dans la *Prédication,* nous y obligent. Le dessin plus lâché que nous avons relevé déjà dans la *Prédication,* dans la *Vierge* de von Kaufmann et qui ne fait pas défaut ici — que l'on considère seulement la forme des mains — ne correspond pas non plus avec la manière d'environ 1520. Mais au cas où ce tableau ne serait pas supérieur

(1) Tome IV, p. 37. Le tableau se trouve actuellement à Vienne (Collection Matsvanzky).

en qualité au Calvaire du Musée de Vérone, cité par Frimmel et publié dans les « Primitifs Hollandais en Italie » de Dülberg, en ce cas on ne pourrait que difficilement y voir une œuvre originale de Lucas. Cette dernière œuvre que Dülberg incline à attribuer ainsi que trois tableaux de Hampton Court (1) et la *Predication d'Amsterdam* à Dirck Hugozoon, le frère de Lucas, présente quelques traits d'esprit communs, mais pas une des admirables qualités de l'œuvre d'Amsterdam. Les grandes figures à l'avant-plan sont loin d'égaler la belle facture des têtes d'Amsterdam.

L'œuvre qui appartient au comte de Pembroke, conservée à Wilton house, nous montre de superbes portraits en même temps qu'elle constitue un morceau de genre excellent. Les *Joueurs de Cartes,* (Pl. XXXI) ainsi s'intitule ce tableau qu'une exposition du cercle « Burlington Fine Arts Club » (1892) a fait connaître au public et qui nous montre de même que la *Partie d'Echecs* de Berlin, mais avec beaucoup plus de naturel, un groupe de gens absorbés par le jeu. On sera d'accord avec Dülberg qui reconnaît dans ce tableau une des œuvres les plus délicates, les mieux enveloppées, du maître, même si on ne peut en juger que par des reproductions. Le naturel des person-

(1) Les tableaux de Hampton Court furent publiés par Lionel Cust dans le Burlington Magazine. vol. XVIII, p. 151. A en juger d'après la reproduction, ils sont d'une qualité inférieure au tableau d'Amsterdam avec lequel, au demeurant, elles ont beaucoup de points de contact.

XXX. — Le Prêche dans l'église (détail).
Peinture.
Rijksmuseum, Amsterdam.

nages, l'attention concentrée qu'ils prêtent à la demande de cartes, la richesse et le bon goût de leurs costumes, tout cela est exprimé avec amour. Le coloris, fondé sur des oppositions de bleu clair et de jaune orange, évoqua même le nom de Vermeer de Delft à Dülberg. L'argument que cet auteur met en avant pour justifier la date qu'il attribue à l'ouvrage, 1519, l'année de la Madeleine dansant, n'est pas très heureux. Le bonhomme en train de compter de l'argent n'est pas facile à retrouver sur l'estampe Nous le reconnaîtrons bien plutôt de même que l'homme un peu plus âgé qui se tient derrière lui, son domestique probablement, dans le groupe des seigneurs du *Prêche* d'Amsterdam. Là également nous trouvons le profil perdu de la femme à la coiffe blanche, vue de dos. On peut même se demander si la coupe du vêtement et surtout la façon de tailler la barbe comme chez ce jeune homme assis, à gauche, est antérieure à l'année 1530.

Sauf le *Jugement Dernier,* aucune œuvre de Lucas ne possède une documentation aussi complète que celle de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. Ce triptyque qui fut acheté, selon Van Mander, en 1602, à Leyde, par le graveur harlemois Henri Goltzius, pour une somme très importante, passa en France vers 1755 où il devint la propriété de Crozat. Catherine II le lui acheta. En 1848 on estime qu'il était nécessaire de transporter sur toile la peinture qui existait primitivement sur panneau. Sans doute la

manière de Lucas d'étendre les deux groupes principaux de la composition sur les côtés du panneau central et les volets latéraux en laissant au milieu un espace vide, comme nous l'avons déjà vu dans le *Jugement Dernier,* aura incité les restaurateurs à faire des volets et du panneau central un seul tableau. Il est impossible que cette opération compliquée n'ait pas nécessité des repeints. Les revers des volets, qui furent également transportés sur toile en 1850, furent égarés pendant une bonne trentaine d'années. En 1885, l'Ermitage eut la chance de les racheter. Avec tout cela, des parties importantes des volets qui, refermés, eussent dû recouvrir complètement le panneau central ont été perdues. Ainsi s'explique que le millésime 1531 que Van Mander a encore pu lire sur l'extérieur des volets a disparu. Le pilier dont seulement il reste des fragments de la plinthe et du chapiteau, et qui, les volets étant fermés, servait à séparer les niches où se trouvent les hérauts d'armes, était pour cette date une place toute indiquée. Les guirlandes Renaissance dont on voit encore des fragments au-dessus des niches se seront prolongées dans les segments de cercle qui auront été coupés au sommet des volets.

Lucas nous fait ici une fois de plus un récit d'une grande vivacité. Déjà Van Mander le vante comme étant la meilleure œuvre du maître qui était si populaire dans son entourage. Il ne cesse pas de louer la diversité de l'action, la variété des costumes, des

coiffures, des turbans, et la psychologie si profondément observée de la foule. L'expression de douceur et de simplicité de la figure du Christ, la détresse de l'aveugle provoquent son admiration. De même l'arrière plan avec ses arbres et ses bosquets et en petites figures, le récit du Christ et le figuier stérile, tout cela, d'après lui, n'a son équivalent nulle part. Et plein d'enthousiasme il cite un sonnet où ce tableau est loué comme un prodige digne d'être mis sur le même pied que celui de la guérison même.

Autant par la manière de peindre que par le coloris, cette œuvre un peu bigarrée dans son ensemble se rapproche du *Jugement Dernier*.

Au centre de la composition se trouvent le guérisseur miraculeux et l'aveugle conduit par un petit garçon admirablement typé. Le prodige ne s'est pas encore accompli, mais le « Va-t'en, ta foi t'a sauvé » va venir à l'instant sur les lèvres du Sauveur. La foule dont l'approche a effrayé l'aveugle s'est partagée en deux groupes, l'un à gauche et l'autre à droite. Avec un regard irrité, la plupart commentent le sans-gêne du mendiant aveugle. D'autres, affairés, prédisent entre eux ce qui peut arriver ou attendent le miracle avec anxiété. Parmi ceux-ci l'on remarque un homme à l'air important, à longue barbe, enveloppé dans un grand manteau et qui se trouve à l'avant-plan vers la gauche. A ses côtés nous remarquons une dame coiffée d'une façon bizarre. On pourra peut-être reconnaître dans ces deux person-

nages, dont la piété n'est égalée que par celle des apôtres aux longues jambes, à gauche, les portraits des époux qui commandèrent cette œuvre, probablement pour en faire don à un hospice de Leyde. Tout à l'heure, le côté externe des volets trahira leurs noms. Une fois de plus l'avant-plan est garni de figures assises, à partir du Calvaire de 1517 une particularité des compositions du maître. La femme avec l'enfant du côté gauche s'apparente étroitement à la mère assise de la toile de Nuremberg de 1527. Seulement la pose des jambes est devenue plus simple.

Sauf quelques exceptions, le mouvement de ces personnes surexcitées est saisi avec plus de naturel que dans les œuvres précédentes. La comparaison avec le peuple gesticulant du grand *Ecce Homo* de 1510 est instructif. Alors comme maintenant Lucas, par une gesticulation fébrile, faisait participer ses personnages à l'action. Mais c'était comme si le cinématographe qu'il nous montrait alors s'était arrêté au moment le plus pathétique. Après vingt années de recherches acharnées, les perfectionnements que l'Italie apporta à l'instrument sont introduits dans les Pays-Bas. Aussi chez Lucas les mouvements sont assez réussis. Au lieu de cette roideur qui dans tous les domaines de l'esprit fut l'apanage du XVe siècle, le *παντα ρει* de cette époque révolutionnaire est devenu un Evangile bien compris même dans le domaine de l'art.

XXXI, — Les joueurs de cartes.
Peinture.
Earl of Pembroke, Wilton House.

Les côtés externes des volets nous montrent deux hérauts d'armes qui constituent d'originales figures fantaisistes. Un farouche guerrier, habillé d'une façon plutôt baroque, nous apprend où Goltzius, l'heureux possesseur de cette œuvre, et ses élèves ont puisé leur style. Une jeune femme élancée, figure attirante, dont la robe couverte d'une profusion d'ornements fait penser à Mabuse, s'appuie sur l'écusson dans une pose gracieuse et qui n'a rien de contourné. Les blasons désignent parfaitement ceux pour qui le tableau a été peint. C'est Jacques Florent de Montfoort et sa femme Dirckgen de Lindenburgh, la fille du notable bourgeois d'Amsterdam Dirck Boelens. Nous croyons avoir reconnu leurs portraits à l'intérieur du triptyque. Nous avons vu que leur fils aîné, Didier Jacques de Montfoort — il se tient peut-être derrière eux — était parmi les co-héritiers, sans doute par sa femme, du *Jugement Dernier,* l'œuvre capitale de 1526. Comme ses parents, Didier de Montfoort semble avoir été un ami des arts. Dans sa biographie si pittoresque d'Aertgen de Leyde, l'élève de Corneille Engebrechtsz, ce joyeux peintre qui ne travaillait jamais le samedi et qui, sans être un ivrogne, passait ce jour à boire avec ses amis, au cabaret, Van Mander nous raconte qu'il vit un *Jugement Dernier* de ce maître chez Didier de Montfoort, dont le portrait ornait un des volets (1).

---

(1) Indication de M. E. W. Moes.

L'étude des armoiries de la *Guérison de l'aveugle* nous montre que Lucas qui reçut sa première commande du seigneur de Lockhorst se trouvait en relations à la fin de sa carrière avec le non moins important seigneur de Montfoort. Malgré la plainte qu'il laissa entendre lors de son mariage, le peintre lancé dans le monde de l'aristocratie ne semble pas avoir répudié ses connaissances et ses proches. Ici encore nous frappe le contraste avec l'autre génie originaire de Leyde, plus puissant et plus profond.

C'est dans une solitude farouche que Rembrandt créa ses derniers chefs-d'œuvre méconnus. Lucas conserva jusqu'à la fin la faveur de ses concitoyens grâce à sa façon de conter si amusante et riche en traits originaux.

Dans le domaine de la peinture Lucas n'était point un hardi novateur. Mais dans la luminosité de son coloris, dans son coup de pinceau à la fois coulant et gras, il y a quelque chose qui semble annoncer les temps proches. Plus que Dürer déjà il était un vrai peintre.

Conclusion

Lucas de Leyde nous a permis de suivre pas à pas l'évolution de son style. Cette étude a une très grande importance pour notre connaissance de l'art hollandais.

Dans son domaine, Lucas occupe la place que l'on pourrait assigner à Erasme dans la vie intellectuelle de la même époque. Son rôle est celui d'un esprit pénétrant qui suit discrètement une violente révolution des idées. Fils d'artiste, allié à l'une des principales familles de l'aristocratie de Leyde, il ne doit pas avoir été l'ennemi des conservateurs. Faible de constitution, de goûts raffinés et d'un abord timide, il n'avait rien dans sa personne d'un réformateur violent. Il était loin de la popularité bruyante d'un Jean Beukelszoon, le roi des Anabaptistes, qui naquit à Leyde une dizaine d'années après lui. Il paraît s'être tenu à l'écart de la Réforme qu'embrassèrent avec tant de passion les Nurembourgeois Dürer et les Beham. Néanmoins comme ses meilleurs contemporains il nourrissait un idéal de progrès. Nous en trouvons la preuve dans ce fait qu'il étudia et parvint à la maîtrise dans la ville hollandaise de Leyde, tout en s'ouvrant à des forces culturelles comme l'étaient Albert Dürer et la Renaissance italienne.

Lucas n'a probablement pas exercé une grande

influence sur les peintres venus après lui. Ce sont les vrais Romanistes qui furent plus conséquents, et qui par suite d'un séjour en Italie même étaient mieux stylés, qui auront finalement formé école. Dans le Nord c'est plutôt Jan van Scorel, peut-être ce toujours mystérieux Aertie van Leyden, qui par-dessus Jan Swart et Martin van Heemskerk passe le flambeau aux maîtres de la fin du XVIe siècle ; seule sa facture par instants impressionniste et courante pourrait le faire considérer comme un précurseur.

Dans la gravure, là où celle-ci n'est pas influencée par l'Italie, la technique correcte de Dürer, et non pas la manière peut-être plus artistique de Lucas, sera l'idéal de ces familles de graveurs de profession : les Wierix, les de Passe, les Galle, qui étaient à la tête de la production formidable de gravures de la seconde moitie du siècle. Vers la fin du siècle, cependant, l'intérêt pour le maître dont, naturellement, on remarque mieux l'originalité que les Italianismes refleurit. A cette époque on use plutôt de l'œuvre de Lucas comme d'un arsenal de vieux types et de vieux costumes. Nous avons vu que les peintres italiens l'appréciaient déjà comme tel. Nous pourrions y ajouter les émailleurs de Limoges, qui, souvent, profitèrent de ses estampes. Dans les Pays-Bas le graveur Nicolas de Bruyn tâche de faire revivre, en des pages qui surpassent encore par leur grandeur les compositions de Lucas abondantes en personnages, les formes anciennes si recherchées de son temps. Cet intérêt

XXXII. — Le Christ guérissant l'aveugle de Jericho.
Peinture
Musée de l'Ermitage, St-Pétersbourg.

devint un culte pour les artistes qui furent en rapports constants avec les membres des Chambres de rhétorique et qui, à la veille de la plus grande floraison de l'art hollandais, travaillaient à Harlem. Goltzius, le grand éclectique, qui connaît tous les styles et qui sait conduire le burin de toutes les façons, tâche également de reproduire les formes et la technique de Lucas dans son *Adoration des Rois* (Bartsch 19), dans une série de douze gravures représentant la *Passion* (B. 27-38) et dans une *Tentation de Saint Antoine* (B. 59). Mais il fait plus comme nous avons vu. Il réussit à acheter pour une somme considérable une œuvre importante et caractéristique de son maître préféré. Il possède en outre un carreau en verre peint par Lucas, et il en fait faire une gravure par un de ses élèves, Jan Saenredam. Le même graveur burine encore deux autres gravures d'après des dessins à la plume du maître de Leide : la *Judith et Holopherne* et la *Jaël et Sisara.* D'autres graveurs encore de l'entourage de Goltzius fontd es gravures d'après des œuvres de Lucas. Bartholomé Dolendo, de Leide, se rapproche même dans sa technique, beaucoup de son modèle. Ainsi un *Joueur de Flûte* tres typique, portant le monogramme de Lucas et l'année 1531, est fait certainement d'après un original du maître. Les trois gravures, décrites par Bartsch (p. 436-438) comme étant gravées dans le goût de Lucas de Leyde — dans le Cabinet des Estampes d'Amsterdam on les attribue à Simon Frisius — sont certainement

faites d'après des originaux du maître. Spécialement l'*Anneau Nuptial,* dont on trouve une copie très belle et se rapprochant beaucoup des couleurs de Lucas, au Musée d'Anvers, est une page très intéressante et rappelle une œuvre comme les *Joueurs de Cartes* de Wilton House. L'ouvrage décrit par Bartsch (p. 434) sous le titre : La Famille surprise par la Mort, est suspecte par la façon dont le L. est placé au milieu de la date 1523. Une peinture qui se trouve dans le commerce d'art parisien, peinture que l'on a pu voir également à l'Exposition de la Toison d'or, à Bruges, s'y affilie par le sujet.

La gravure me paraît être du même imposteur, démasqué par Dülberg, qui avait fait une gravure d'après un dessin au crayon de Dürer qui était en possession du comte de Warwich et qui a fait croire longtemps par une inscription qu'il s'agissait d'un portrait de Lucas gravé par lui-même.

Ce portrait, que Bartsch lui-même compte parmi les œuvres originales de Lucas (B. 173), est daté et signé de la même façon apocryphe que la *Famille surprise par la Mort.* Une douzaine de pages traitant de l'histoire de Joseph, d'un graveur amsterdamois, Robert de Baudous, qui est également en rapport avec l'école de Goltzius, ne sont probablement que des variations sur les gravures de Lucas.

Il n'est en outre pas impossible que les meilleures de ces copies, peintes d'après des gravures de Lucas, sortissent également de ce milieu. Et il faut

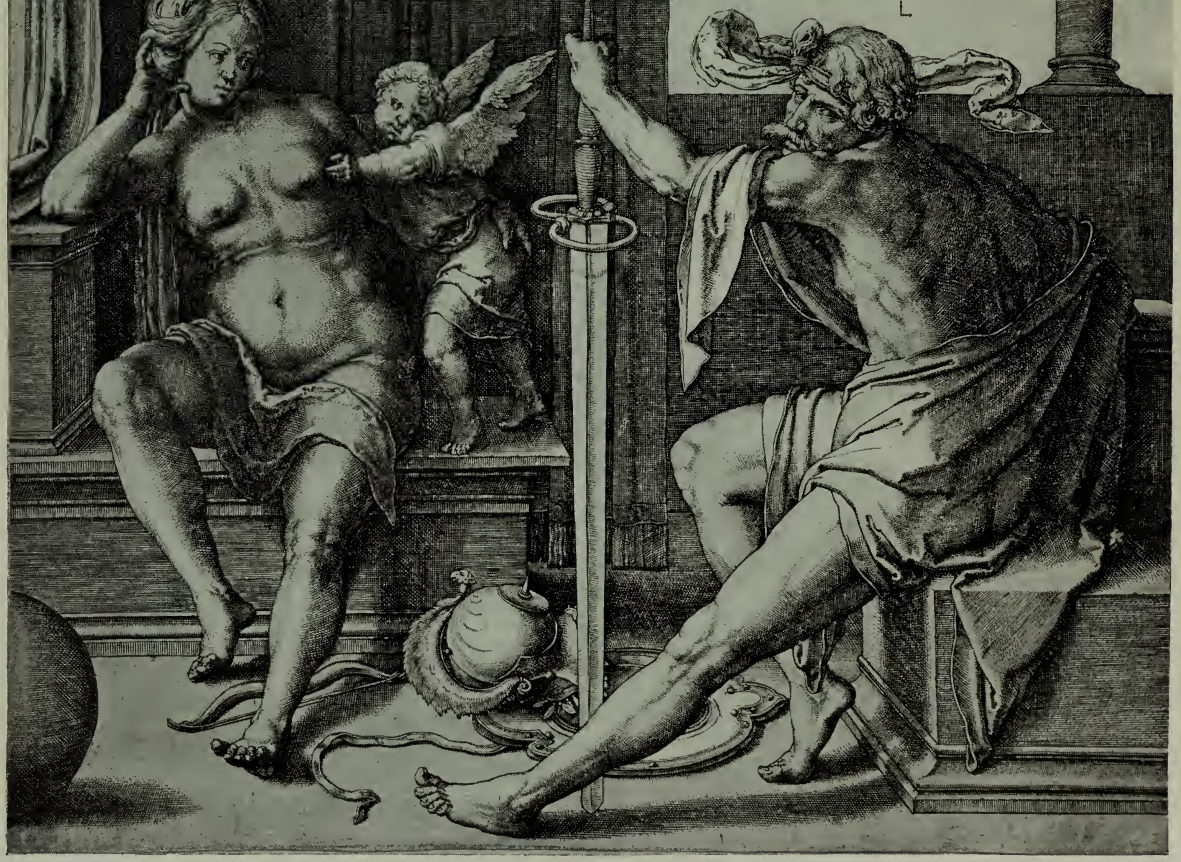
également attribuer à la mode créée par Goltzius et ses amis les nombreux carreaux copiés d'après des gravures de Lucas, au moyen desquels le collectionneur de peintures sur verre du dix-septième donne parfois à sa collection un cachet seizième siècle.

Chez les grands maîtres du dix-septième siècle il peut être difficilement question d'une influence directe de ce maître du seizième. Peut-être que Jan Steen — également de Leide avec son humour et sa façon de narrer qui n'évite pas les détails — est spirituellement le plus rapproché de lui.

Du plus grand enfin, de Rembrandt, nous savons qu'il collectionnait avec ferveur non seulement des maîtres italiens — qui lui étaient bien les plus utiles — et d'autres maîtres allemands et néerlandais du seizième siècle tels que : Dürer, Cranach, Aertie van Leyden, Heemskerk, Goltzius, mais encore les ouvrages de son prédecesseur de Leide. Dans l'inventaire de ses propriétés dressé en 1656, il est mentionné un livre de gravures sur bois et un livre de gravures sur cuivre par Lucas. Rembrandt dans une vente publique d'œuvres d'art en 1637 — c'était son temps de luxe — achetait en tout pour 655 florins et 10 deniers ; il ne payait pas moins que 637 florins et 10 deniers pour un livre d'art de Lucas. D'autres auteurs, Sandrart (1675) et Hoogstraten (1678), nous apprennent que Rembrandt payait en des ventes publiques 1,400 florins pour 14 bons exemplaires de l'œuvre gravé de Lucas, parmi lesquels : le *Ecce*

Homo, La Conversion de St Paul, le grand Calvaire, la Danse de la Madeleine, et 80 rixdales pour un seul exemplaire du *Uilenspiegel,* d'ailleurs presque introuvable (1). Il ne faut pas perdre de vue cependant qu'il ne faisait pas ces achats comme amateur seulement, mais aussi comme marchand d'ouvrages d'art. Je ne crois donc pas que de tout ceci il faut conclure à une affinité spirituelle entre les deux maîtres. D'autant plus que son goût pour les choses des pays et des époques éloignés auront déterminé le choix de Rembrandt. De même que nous le voyons faire usage avec reconnaissance des types d'Orient que lui offre le quartier des Juifs à Amsterdam, et qu'il donne un cachet tout particulier à certains de ses ouvrages par des emprunts faits aux miniatures perses-islamites, il sait captiver l'attention par des figures très caractéristiques, dans le genre de Lucas de Leyde. Particulièrement quelques-unes des gravures qu'il a faites de 1650 à 1655 : le *Triomphe de Mardochée* (Bartsch 40), *la feuille des cent florins* (B. 74), *le Christ et les Docteurs* (B. 65 et 64), nous feront penser à Lucas. Cependant j'ai déjà eu plus souvent l'occasion d'indiquer des points de dissemblance plutôt que des points de ressemblance. Une seule fois dans une gravure importante exécutée à un âge avancé, le *Ecce Homo* de 1655 (B. 76) Rembrandt, a imité assez

(1) Consultez : Hofstede de Groot : Die urkunden über Rembrandt.



XXXIII. — Mars et Vénus.
Gravure sur cuivre.

directement son prédecesseur. La composition avec ses bâtiments et sur la haute plate-forme le groupe de Pilate avec en face le peuple criant et gesticulant rappelle dans les grandes lignes la gravure de Lucas datant de 1510. Mais il y a un autre fait de plus grande importance encore que ce rapprochement. Dans le second état de son eau-forte Rembrandt a effacé, de sa planche, tout le groupe trop bruyant qui rappelait celui de Lucas de Leyde.

L'attention ne devait être retenue là, comme chez Lucas, par des figures typiques costumées, par une gesticulation désordonnée. Au-dessus de ce vide rendu plus sombre par de fortes hachures, se trouve maintenant, à coté de Pilate, avec des noirs à droite, à gauche et dans le fond, la figure rigide du Christ.

Entre l'eau-forte de Rembrandt et la gravure de Lucas il y a un abîme de siècles.

Le génie de Rembrandt se concentrait, simplifiait les choses. L'art, chez lui, c'est la synthèse. Lucas restait toujours le véritable conteur du moyen âge. Il aime à vous faire une longue narration. Il ne vous fait grâce d'aucun détail. Il attire notre attention sur ceci, il nous apprend accidentellement cela. Il émaille sa causerie d'anecdotes qui, en parlant, lui viennent à l'esprit. Lucas de Leyde est un causeur spirituel qui nous amusera toujours. C'est là le plus souvent le but de son art.

LISTE DES PEINTURES

AMSTERDAM :

RYKSMUSEUM :

Le Prêche dans l'Église ; bois de chêne, h. 1.33, l. 0.97.

COLLECTION SIX :

Portrait d'homme ; bois, h. 0.09, l. 0.075.

Portrait d'homme ; bois, h. 0.085, l. 0.075.

BERLIN :

KAISER FRIEDRICHMUSEUM :

La Partie d'Echecs; bois de chêne, h. 0.27, l. 0.35.

Saint Jérôme dans un paysage ; bois de chêne, h. 0.27, l. 0.31.

La Vierge sur un trône avec l'Enfant et des Anges ; bois de chêne, h. 0.74, l. 0.44.

COLLECTION VON KAUFMANN :

La Vierge et l'Enfant ; bois, h. 0.24, l. 0.21.

BRÊME :

GALERIE D'ART :

Daniel-Juge ; bois, h. 0.34, l. 0.46.

BRUNSWICK :

MUSÉE DUCAL :

Portrait de Lucas par-lui même ; bois de chêne, h. 0.29, l. 0.22.

BRISTOL :

(*Clifton Hill, Goldney House.*) COLLECTION LEWIS FRY :

Portrait d'homme ; toile, h. 0.382, l. 0.348.

BRUXELLES :

MUSÉE :

Tentation de St Antoine ; bois, h. 0.66, l. 0.70.

LA HAYE :

COLLECTION M. C. VAN VALKENBURG :

Portrait d'homme ; bois, h. 0.235, l. 0.205.

LEIDE :

HALLE AUX DRAPS :

Le Jugement dernier ; bois, panneau central, hauteur maxima 2.71, l. 1.85 ; volets, hauteur maxima 2.66, l. 0.76.

MUNICH :

ANCIENNE PINACOTHÈQUE :

La Vierge et l'Enfant, adoré par un donateur, avec Madeleine ; bois de chêne (primitivement un diptyque), h. 0.50, l. 0.68.

Annonciation ; bois de chêne (primitivement la face externe du panneau avec le donateur du précédent) scié en biais de bas en haut, h. 0,42, l. 0.29.

NUREMBERG :

MUSÉE NATIONAL GERMANIQUE :

Moïse faisant jaillir l'eau du rocher, peint à la détrempe sur toile.

PARIS :

LOUVRE :

Loth et ses filles.

COLLECTION SCHLOSZ :

Madone et Enfant.

ST-PÉTERSBOURG :

ERMITAGE IMPÉRIAL :

Le Christ guérissant l'aveugle de Jéricho, transporté du bois sur la toile ; panneau central, hauteur maxima 1.17, l. 1.49 ; volets hauteur maxima 0.895, l. 0.338. Une excellente copie, avec quelques modifications se rapprochant de très près de la technique de Lucas est conservée au Suermondt-museum d'Aix-la-Chapelle.

PHILADELPHIE :

COLLECTION JOHN G. JOHNSON :

Salomé reçoit la tête de Saint Jean Baptiste.

VIENNE :

COLLECTION J. MATSVANSZKY :

Le Christ à Gethsémani ; bois de chêne, h. 0,48, l. 0.38.

WILTON-HOUSE :

LE COMTE DE PEMBROKE :

Les joueurs de cartes ; h. 0.355, l. 0.475. Une copie de ce tableau, primitivement attribué à Quentin Metsys, se trouve chez le comte d'Haddington.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Portrait de Lucas de Leyde, par lui-même. . Frontispice.
En regard page
Le Péché d'Adam et d'Ève, gravure sur cuivre. . 4
L'Adieu, gravure sur cuivre . . , ... 8
L'Homme à la torche, gravure sur cuivre . . . 8
Abraham, renvoyant Agar, gravure sur cuivre . . 12
David jouant de la harpe devant Saül, gravure sur cuivre 16
Mahomet, gravure sur cuivre 20
Le Portement de Croix, gravure sur cuivre . . . 24
Le retour de l'Enfant prodigue, gravure sur cuivre 28
Le grand Ecce Homo, gravure sur cuivre . . . 32
La Laitière, gravure sur cuivre 36
La partie d'Échecs, peinture 40
La Bouche de Vérité, gravure sur bois. 44
Mardochée mené en Triomphe, gravure sur cuivre 48
Le Calvaire, gravure sur cuivre 52
Portrait d'une Jeune Femme, dessin 56
Marie-Madeleine se livrant aux plaisirs du monde, gravure sur cuivre. 60
L'Espiègle, eau-forte 64
Les traînards d'une armée, gravure sur bois . . . 68
St-Jérôme, gravure sur cuivre 72
Portrait de femme, dessin 76

Portrait d'homme, dessin 80
La Vierge et l'Enfant avec un donateur et Ste-Madeleine, peinture 84
Le Charlatan, gravure sur cuivre 88
Étude pour la gravure « Virgile dans le panier », dessin 92
Le poète Virgile suspendu dans un panier, gravure sur cuivre 96
Le Jugement Dernier, peinture 100
St-Pierre et St-Paul, peintures, volets extérieurs du Jugement Dernier 104
Moïse faisant jaillir l'eau du rocher, peinture à la détrempe sur toile. 108
Le Prèche dans l'église (détail), peinture 112
Les joueurs de cartes, peinture 116
Le Christ guérissant l'aveugle de Jericho, peinture 120
Mars et Vénus, gravure sur cuivre 124

TABLE DES MATIÈRES

PAGES

CHAPITRE I. — Introduction 1

CHAPITRE II. — Biographie. 15

CHAPITRE III. — Les Estampes. — Gravures sur cuivre 24

Les Estampes. — Les Gravures sur bois 60

CHAPITRE IV. Les dessins et la peinture sur verre. 67

CHAPITRE V. — Les Tableaux 79

Conclusion. 119

Liste des peintures. 127

Table des illustrations. 131

Table des matières 133

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21188 2839

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

NOV 2 6 2001		

Brigham Young University